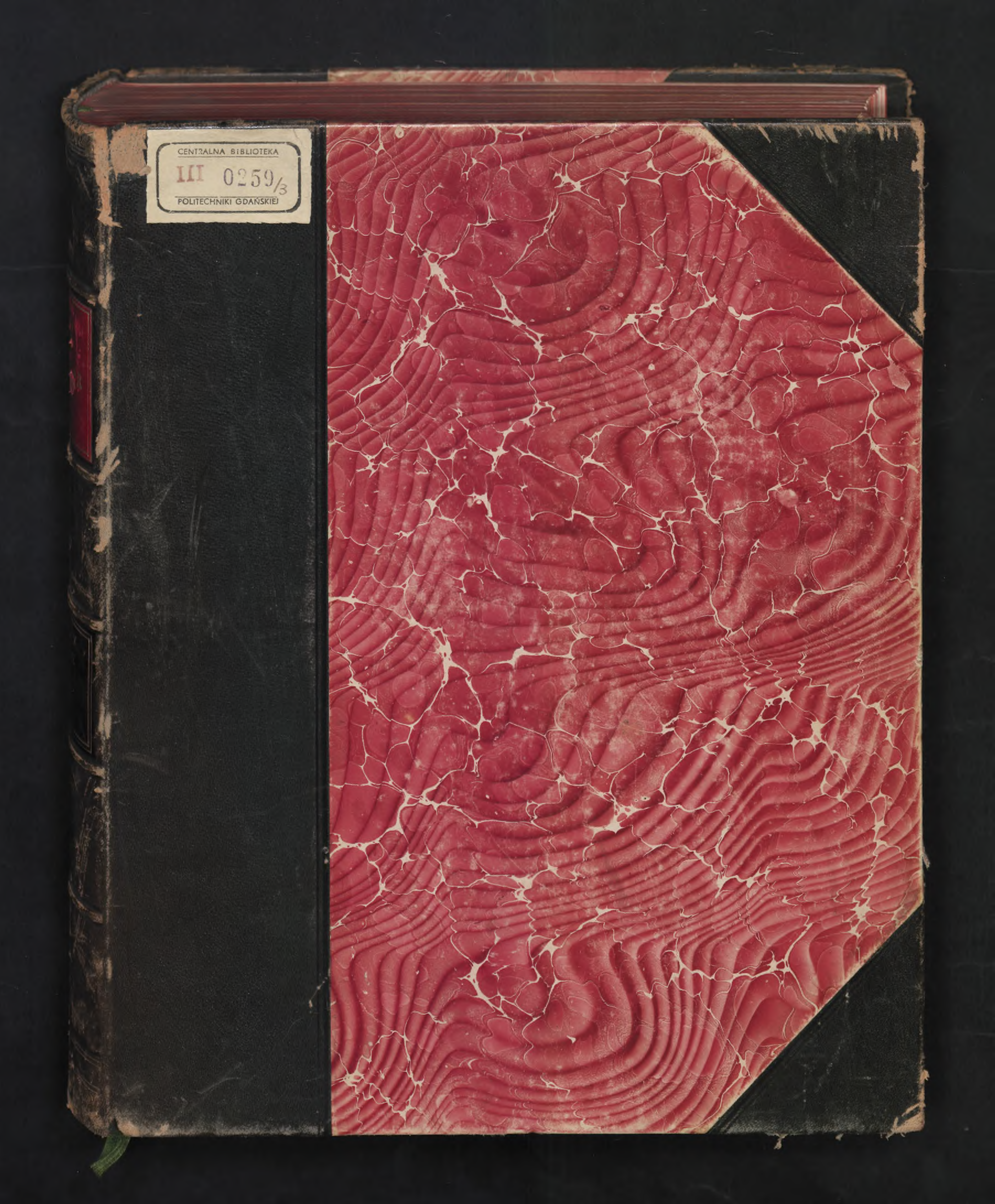
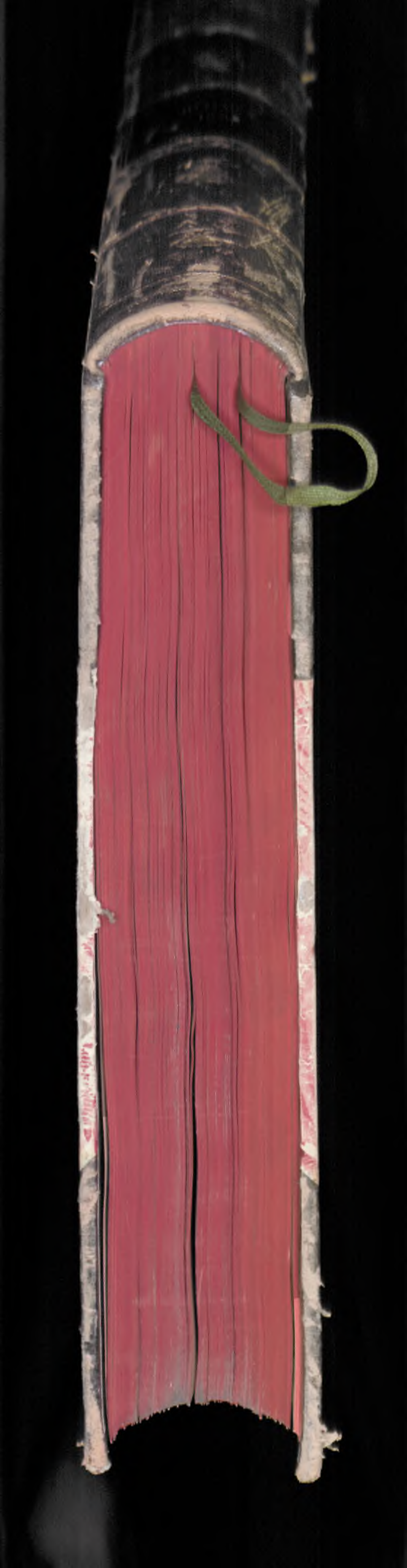
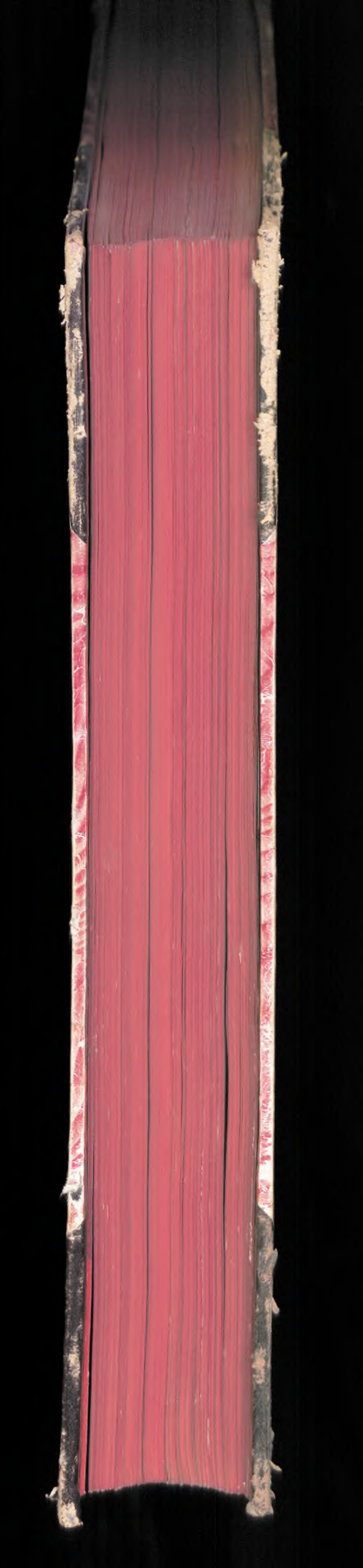

CENTRALNA BIBLIOTEKA
III 0259/3
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ

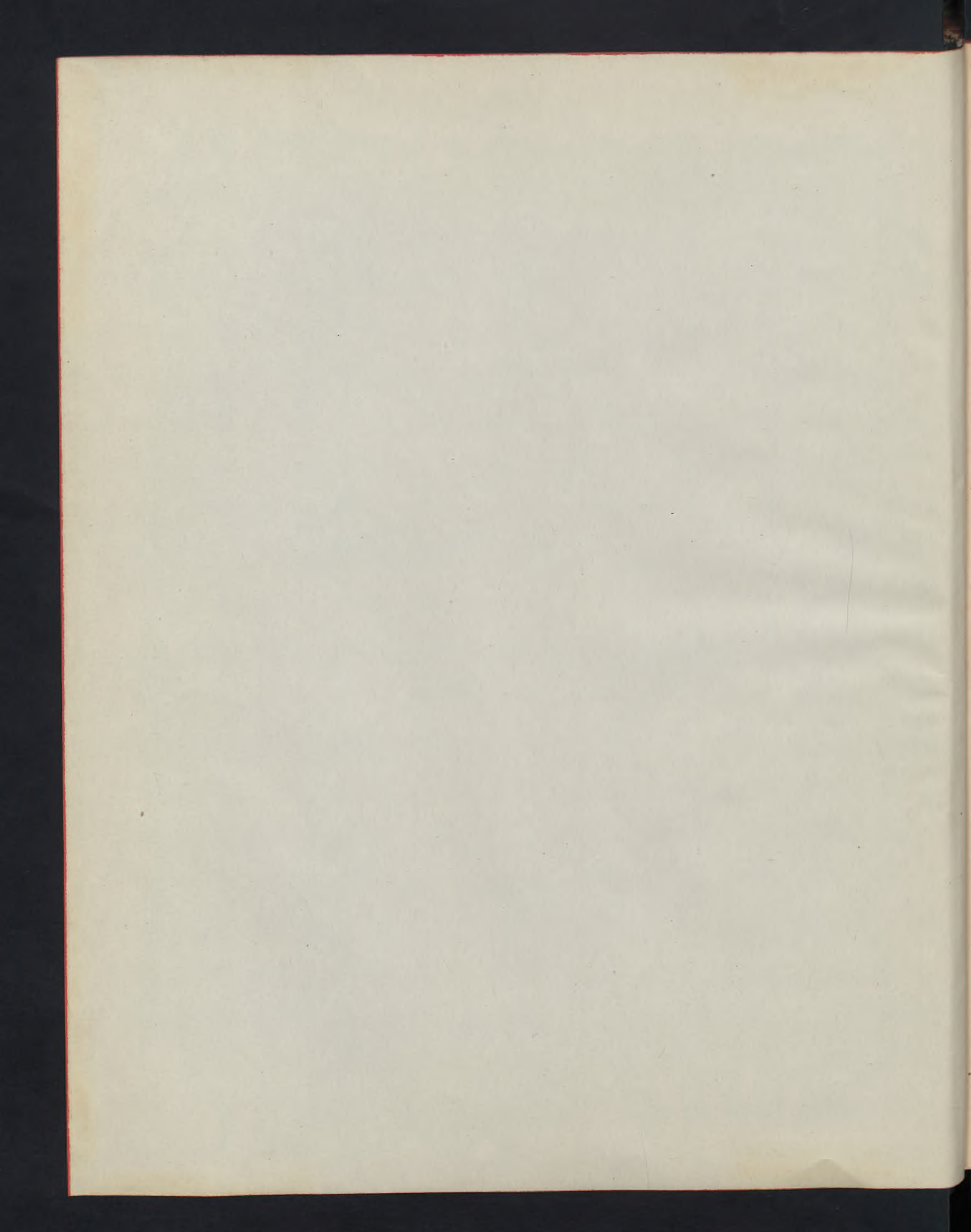

KUNST
UND
KÜNSTLER
III. JAHRG.
1905











KUNST UND KÜNSTLER



KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

EMIL HEILBUT

JAHRGANG III





VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1905



INHALTSVERZEICHNIS

DES DRITTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1904—1905

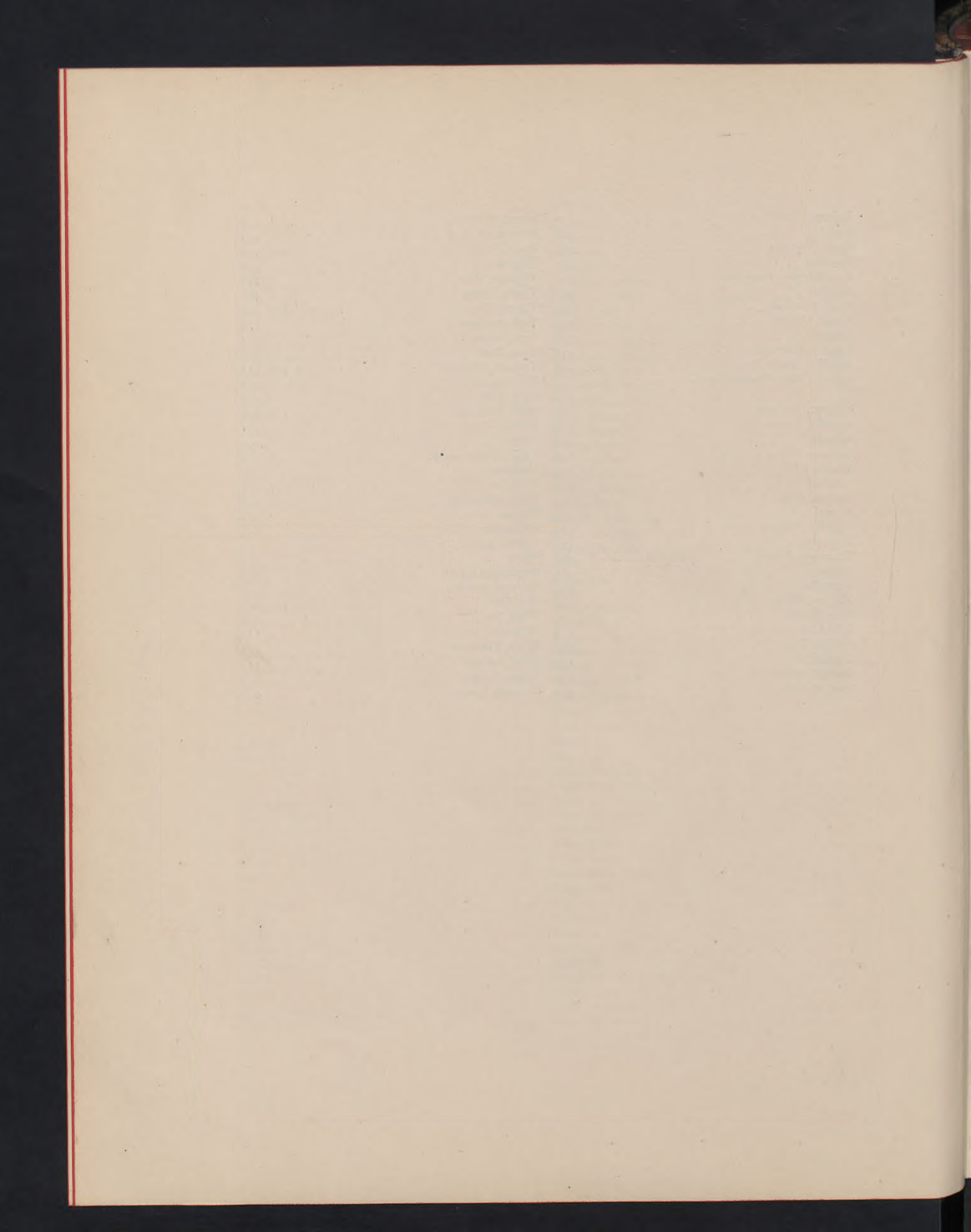
AUFSÄTZE

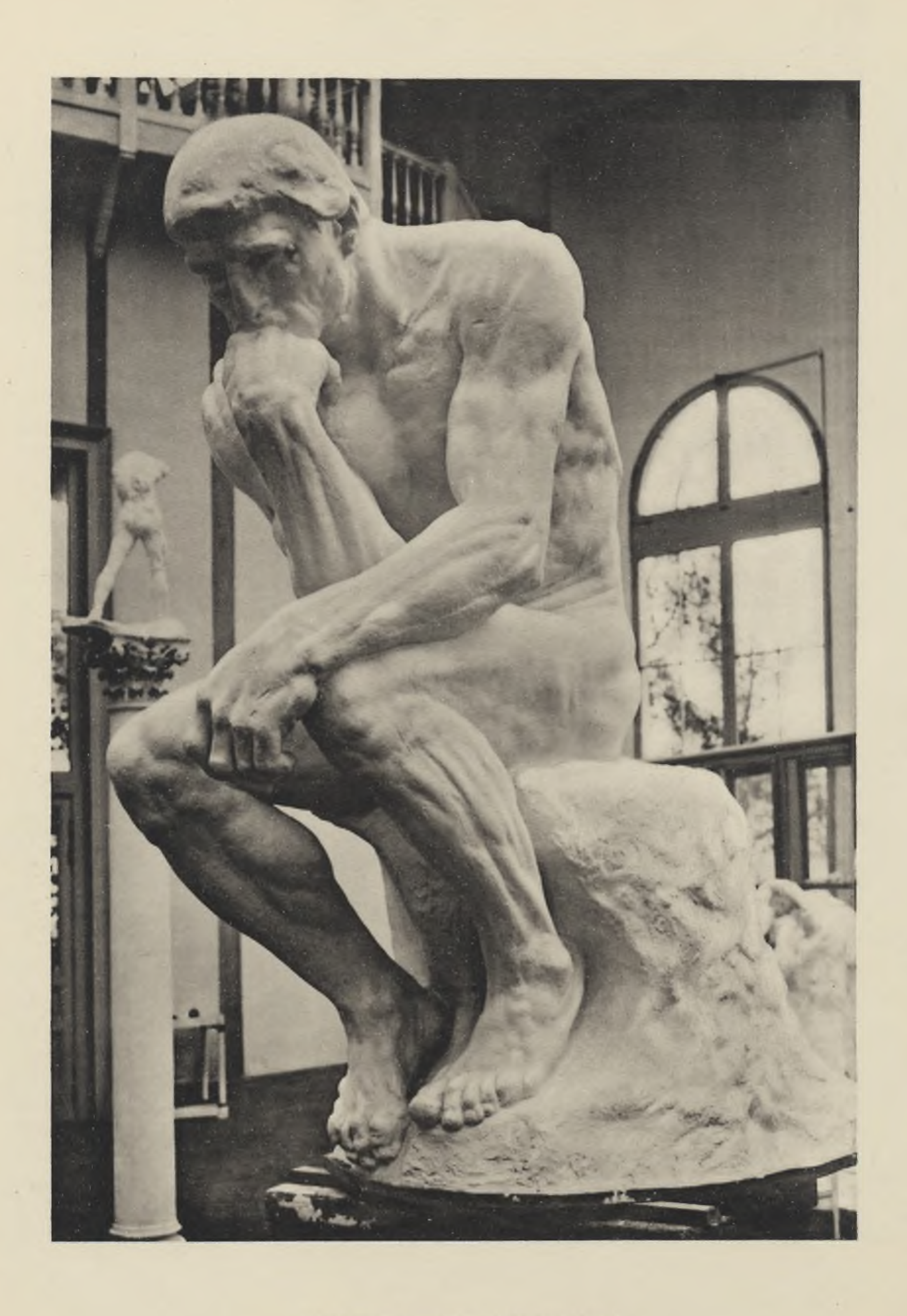
37

ABBILDUNGEN.

NAMEN-REGISTER

(Eingefügt finden sich hier auch einige sachliche Nachweise. Künstler- und Schriftsteller-Namen, die hier vermisst werden, sind auch unter „Aufsätze“ oder „Abbildungen“ zu suchen.)





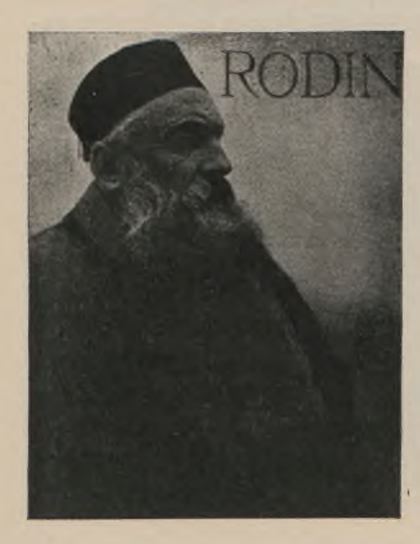
RODIN, DER DENKER. LICHTDRUCK



BEI RODIN

VON

GEORG TREU



Von den jüngsten Arbeiten des Unerschöpflichen soll hier nach Eindrücken eines Tages in Meudon gesprochen werden.

Dort, in ländlicher Stille, hat Rodin den lichten Bau von der Place de l'Alma wieder aufgerichtet, in dem er während der Weltausstellung von 1900 seine Werke zeigte. Von jener Höhe blickt das Haus jetzt hinab auf den weiten Bogen der Seine und die waldbedeckten Hänge von Sèvres. „*La vraie campagne*" rühmt der Künstler von seinem Landsitz, froh, sich hier Arbeitsstille geschaffen zu haben, fern von dem Geschäftstreiben seiner städtischen Scheunenwerkstatt in der Rue de l'Université.

Des Meisters schlicht freundliches Wesen, die gedankenvoll zögernde Art seiner Mitteilsamkeit ist häufig genug geschildert worden. Das Bild, das wir von ihm bringen, enthüllt tiefere Züge aus dem einsamen Ernst stiller Schaffensstunden. Eine Naturaufnahme zwar, aber eine solche, deren Urheber an Rodins Büsten gelernt haben, ein Antlitz ins

Grosse und Wesentliche zu sehen. Es sind die amerikanischen Künstler Hawels und Coles, die ihre Statuen-Aufnahmen in Rodins Garten bezeichnender Weise um die Zeit machen, da „die Pfade schattiger werden" und die Bildwerke sich gegen den Abendhimmel abheben.

Dass Rodin einen starken Einfluss auf den Kreis seiner photographierenden Freunde übt, ist nicht zu verwundern. Arbeitet er doch selbst stark mit dem Lichte. Wer dies noch nicht wusste, konnte es 1900 in seinem Ausstellungs-Pavillon lernen. Hier standen blendend weisse Abgüsse auf weissen Ständern und Säulen vor weissen, von hohen Bogenfenstern durchbrochenen Wänden, durch die als einziger farbiger Schmuck das Grün breitblättriger Platanen hereinschaute. *„Des fresques naturelles"* nannte sie Rodin. Alles innerhalb dieses hohen Saales schwamm in einer Flut von Licht und Sonne. Der vielgescholtene weisse Gips — so lichtumflossen schien er der rechte Stoff für jene wie von aller Körperlichkeit losgelösten Traumbilder.



RODIN, ZEICHNUNG

So will Rodin seine Schöpfungen gesehen wissen, in einem Licht, das in Halbtönen auf der Oberfläche der Leiber spielt, die Schatten auflöst und die Formen eint. Leidliche Beispiele hierfür bieten die beiden weiter unten verkleinert gegebenen Druetschen Aufnahmen des Höllentores — die eine auch dafür, wie Rodin die unruhig flimmernden Glanzlichter des Erzes für die seelische Wirkung seiner Gruppen auszunutzen weiss.

Diese Eindrücke freute ich mich hier in der Zurückgezogenheit von Meudon wiederzufinden und den grossen Raum gefüllt zu sehen mit alten und neuen Bildwerken, Entwürfen, Studien, Zeichnungen.

Von den Zeichnungen standen eine ganze Anzahl, eingerahmt und versandtbereit am Boden. Es waren Blätter der Art, wie sie die Mehrheit auf der berliner Secessionsausstellung 1903/4 bildeten. Sie sind in dieser Zeitschrift feinsinnig und zutreffend besprochen worden.

Der Meister selbst schilderte ihre Entstehungsweise. Er schreibe seinen Modellen keine bestimmten Stellungen vor, gewähre ihnen vielmehr volle Freiheit sich ganz ungezwungen zu regen. Falle ihm eine Stellung, eine Ansicht, eine Bewegung auf, so lasse er das Modell einen Augenblick innehalten und zeichne den Umriss mit fliegendem Stift, bisweilen mit nur zwei, drei Zügen die ganze Gestalt umreissend, fast ohne aufs Papier zu sehen. Daher die Abwesenheit alles Absichtlichen und Gestellten in diesen hastig-stenographischen Niederschriften vor der Natur. Ein einheitlich gelbrötlicher Fleischton, braunschwarze Haarfarbe, helfen die Massen zusammenhalten und gliedern. Der Aquarellpinsel arbeitet so der plastischen Anschauung vor.

Wie dann die Thätigkeit der Phantasie einsetzt, brauche ich nach den eingehenden Ausführungen jenes Ausstellungsberichtes nicht zu wiederholen. Ein Beispiel mag nur andeuten, wie gelegentlich aus zwei engverschlungenen am Boden liegenden Gestalten eine himmelanschwebende Gruppe entsteht. *„Psyché enlevée au ciel"*, schreibt der Künstler hinzu. Die Seltsamkeit des Einfalles, Psyche von Hermes mit emporgereckten Beinen und abwärts gerichtetem Haupte durch den Himmel tragen zu lassen, wird so in ihrem Ursprung klar.



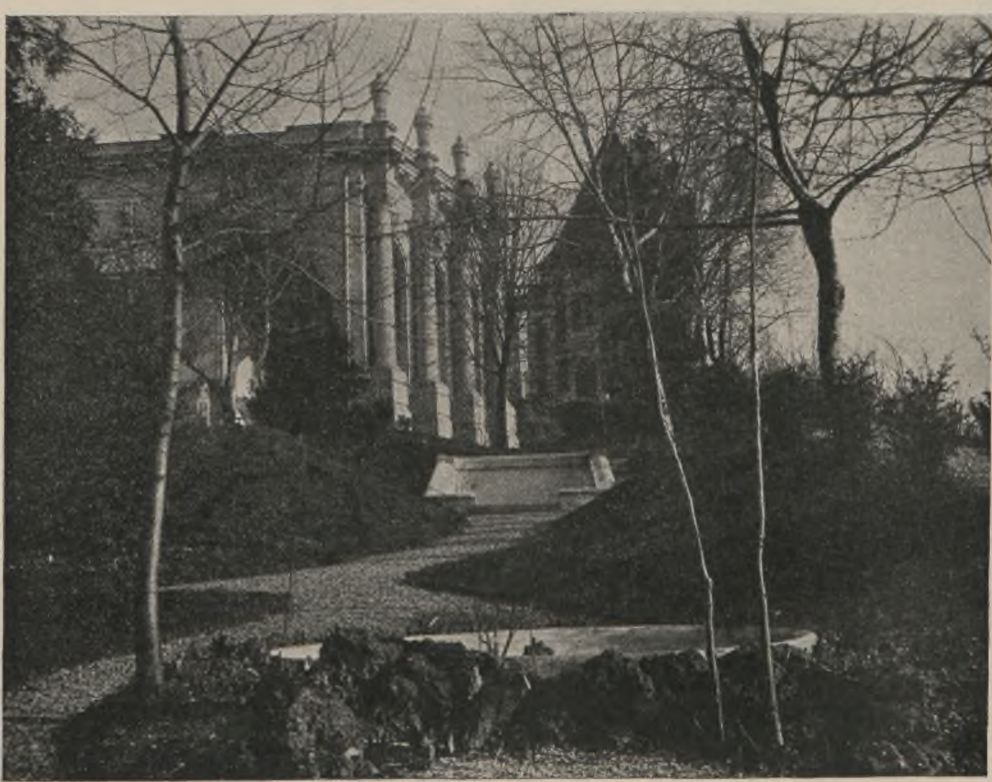
RODIN, DER FRÜHLING

Das „packende" Bewegungsmotiv ist hier, wie fast überall das Ursprüngliche, die gegenständliche Deutung kommt nachträglich hinzu und bleibt demgemäss auch wohl wechselnd. *„Christ et la Madeleine ou Promethée et une Océanide, enfin le*

génie et la pitié" sagt z. B. der Künstler, auf eine plastische Gruppe deutend. In anderen Fällen muss die Benennung für den wissensdurstigen Frager erst mit dem Kneifer von einer inschriftlichen Notiz herabgelesen werden.

Noch anziehender als die Zeichnungen sind die kleinen plastischen Skizzen, die, in Gips gegossen, zu Hunderten die grossen Schränke der Werkstatt und aller angrenzenden Räume füllen — teils Studien, teils Entwürfe. *Des embryons* pflegt sie der Künstler zu nennen. In der Tat holt er zu schaffen, als die staunende Wissbegierde vor der Mannigfaltigkeit des Menschenleibes, seiner Biegsamkeit und Anpassungsfähigkeit. Wieviel Leben giebt es nicht auf der Oberfläche dieses zusammengekrümmten Rumpfes, dieser engverschränkten Glieder zu sehen. Wie bildet der verwickelte Bau des Menschenleibes auch in der ungewöhnlichsten Stellung und Gleichgewichtslage eine vollendete Einheit, ein geschlossenes Kunstwerk.

Auch der verbildete und verfallende Leib hat seine eigene Gesetzmässigkeit. Rodin ist daher



RODINS WERKSTATT UND LANDHAUS IN MEUDON

sich aus diesen köstlichen kleinen Naturskizzen an ruhigen und bewegten Rümpfen und Gliedmassen, die er zu Gruppen zusammenzusetzen liebt, gelegentlich die Anregung zu neuen Erfindungen.

Bisweilen aber wachsen sich jene Studien nach Wert und Umfang auch zu ausgeführten Kunstwerken aus.

So jenes mit ausgespreizten Beinen am Boden kauernde Weib. Wenige Stücke sind bezeichnender für diese Art künstlerischer Naturforschung, für die es nichts Undarstellbares, nichts Verachtenswertes giebt. Es ist auch nicht sowohl die Absicht, etwas Ungewöhnliches in Stellung und Bewegung auch keineswegs sehr schwierig in der Wahl seiner Modelle.

Er selbst erzählt, wie eines Tages eine Greisin, die Grossmutter einer italienischen Modellfamilie, die in Not geraten ist, sich bei ihm als Modell meldet. Verwundert fordert er sie auf, sich zu entkleiden. Sie thut es mit der Schamhaftigkeit eines jungen Mädchens — und der Künstler steht nun erstaunt vor der Natur, die auch im Verfall gross und bewunderungswürdig geblieben. Rodin formte nach diesem Vorbilde die Bronzestatue, die er *celle qui fut la belle Heaulmière* nannte, und benutzte es später auch noch zu seiner Bronzegruppe der *Parque*



RODIN, DER FRÜHLING

et la convalescente und für das Relieffigürchen der *Misère*.

So giebt er denn auch seinem neuen Victor Hugo für das Panthéon greisenhaft welke Formen und einen gedunsenen Leib. Er stellt den Dichter in sinnendem Schreiten am Meeresufer dar, an dem die Sirenen singen, und bildet ihn fast völlig nackt. Das Faltenwesen, erklärt der Künstler, sei ihm durch die vielen „Draperien" verleidet worden, die er in seiner Jugend für Carrier-Belleuse habe bilden müssen. *„Je préfère le nu."*

Erinnerung und Gedanken sind bei ihm ganz erfüllt von Bildern des bewegten Menschenleibes. Hellenische Art lebt in ihm, die ihn zwingt, die Naturgewalten menschengestaltig anzuschauen, Natur- und Menschenleben in Eins zu sehen und dies als zwingend zu empfinden: „dies ist der Mond, der die Nacht im Scheiden küsst — *n'est-ce pas?*" sagt er vor einem Relief, auf dem zwei weibliche Gestalten sich umschlingen.

Das thronende nackte Weib einer Skizze stützt ihre Arme auf zwei mit übergeschlagenen Beinen dastehende, ebenfalls nackte „Karyatiden". Auf die Frage, ob ein gemeinsamer Hintergrund das Ganze zusammenhalten werde, erfolgt die Antwort: nein, es solle eine *disposition par des vides* werden, „wie beim Laokoon". Durch die Lücken hindurch sehe man das Meer schimmern.

Das Meer selbst wogt ihm von Menschengestalten. Triton und Nereide, oder wie Rodin sagt, Sirene, haschen sich in tollem Lauf und umschlingen sich mit ihren Fischschwänzen; sie schwimmen neben einander über die Flut, tauchen köpflings in das Wasser. Die Krümmungen ihrer Leiber erscheinen wie das Hin- und Herwogen sich überstürzender Wellen.

Aber auch jede Erregung der Leidenschaft, Hass und Liebe, Verlangen und Verzweiflung, toben sich aus in heftig bewegten Gestalten. Für schrankenlose Gefühlsäusserungen einen neuen Ausdruck, neue Formen, neue, noch nie gesehene Geberden, neue Leiber zu finden, muss es den Künstler innerlich getrieben haben. Völlig konnte sich jene Phantasie nur ausleben in Gestalten, wie sie aus den glühenden Gründen von Dantes Hölle aufsteigen.

Eine gute Nachbildung von Rodins *Porte de l'Enfer* zu bringen war eigentlich die Hauptabsicht dieser Zeilen. Sie hat sich leider nicht verwirklichen lassen. Es liegt dies nicht so sehr daran, dass das Werk noch unvollendet ist. Der Künstler lässt sich sonst leicht willig finden, auch Unfertiges der allgemeinen Betrachtung darzubieten, in dem berechtigten Bewusstsein, dass eine Kunst wie die seine auch in ihrem Werden genossen sein wolle. Hier aber fand seine freundliche Bereitwilligkeit in dem Umstand ihre Schranke, dass das Werk teilweise auseinandergenommen war und dass sich



RODIN, DIE KAUERNDE

zur Aufnahme des Thores bei seiner Grösse in dem Raume der nötige Abstand nicht gewinnen liess.

So vermag ich von der Höllenpforte denn nur das verschwommene Hintergrundsbild einer Druetschen Aufnahme zu bieten. Es trifft sich daher gut, dass davor eines der denkwürdigsten Werke des Künstlers steht, das durch besondere Umstände nicht so bekannt geworden ist, als es zu sein verdiente: Rodins *Appel aux armes.*

Der Entwurf ist für den Wettbewerb um ein Denkmal der Verteidigung von Paris entstanden, wurde aber als zu wild zurückgewiesen. Es scheine fast, bemerkt Rodins Biograph Maillard, als ob man der Meinung gewesen sei, dass jene fürchterliche Zeit ihre Darstellung nur in wohlanständigen Denkmälern habe finden dürfen.

Für uns hat jener erschütternde Aufschrei von Wut und Rache über dem todesmatt zusammenbrechenden Krieger auch einen entwicklungsgeschichtlichen Wert. Denn die Furiengestalt Frankreichs mit den geballten Fäusten und dem gebrochenen Flügel erweist sich als eine Tochter von Rudes Kriegsgöttin am Arc de l'Etoile, und der Krieger geht unmittelbar oder durch Puget auf den Stamm Michelangelos zurück. Aber all dies künstlerische Vergangenheitserbe, hier ist es zu einem neuen Ganzen zusammengeschmolzen worden in den lodernden Flammen einer Erregung, die sich auch dem Beschauer mitteilt.

Der Gesamtaufbau des Höllenthores schliesst sich nicht, wie etwa jenes grosse, von Carriès geplante Majolikaportal, an mittelalterliche Vorbilder an, sondern ist aus italienischen Eindrücken erwachsen, aus der Erinnerung an Ghibertis „Paradiesespforten" und antike Tempelthüren. Die Reliefpfeiler des Gewändes mit ihren konsolenartig vorkragenden Kapitellen, der wagerechte Thürsturz, die Querteilung des Thürfeldes über der senkrechten Flügelfuge — alles dies ergiebt ein Gerüst von fast antiker Strenge.



RODIN, TRITON UND SIRENE

Aber dieser architektonisch-schlichte Rahmen wird überflutet von den drängenden Scharen der Unseligen, die auf den Thürflügeln angstvoll und verzweifelt aus flammenden Klüften kriechen und stürzen — ein unendliches Gewimmel. Andere suchen dem Höllenraum in stets vergeblichem Bemühen zu entrinnen, indem sie über das Gerüst der Thür hinaus klettern und fliegen. Dieser



RODIN, KRIEGERDENKMAL VOR DEM HÖLLENTHOR

überquellenden Fülle der Gesichte gegenüber empfindet man die ruhige Kraft des zusammenhaltenden Rahmens als eine künstlerische Wohlthat.

Wohlabgewogene Grössenabstufung der Gestalten gliedert den Raum innerlich und hilft deren geistige Bedeutung verstehen. Aus der Masse namenloser Schatten sind auf den Thürflügeln die Gruppen der grossen Büsser hervorgehoben: Paolo Malatesta und Francesca da Rimini, Ugolino und die Seinen. Ueber dem Thürsturz ragt der Dreiverein der Verdammten und auf dem Querbalken des Thores thront Dante, durch Grösse und Mittelstellung herrschend. Weit weicht hinter ihm das Heer der Schatten zurück. Ueber ihm zieht sich ein Fries klagender Masken hin.

Die *Porte de l'Enfer* wurde bei Rodin durch den Unterstaatssekretär für die schönen Künste Turquet für die Union Centrale des Arts industriels bestellt. Aber es wird wohl noch lange dauern, ehe sie in Erz gegossen ihre Aufstellung im Pavillon Marsan des Louvre findet. Denn der Künstler ändert unaufhörlich an seinem Werke. Er hat neuerdings auch den Plan gefasst, die Thür, welche ursprünglich etwa 6,50 m hoch werden sollte, auf 15 m zu vergrössern, die 1,50 m hohen vorgelegten Stufen mit eingerechnet. Das wäre etwa die Höhe eines vierstöckigen Hauses.



AUGUSTE RODIN, DIE DREI SCHATTEN VOM HÖLLENTHOR

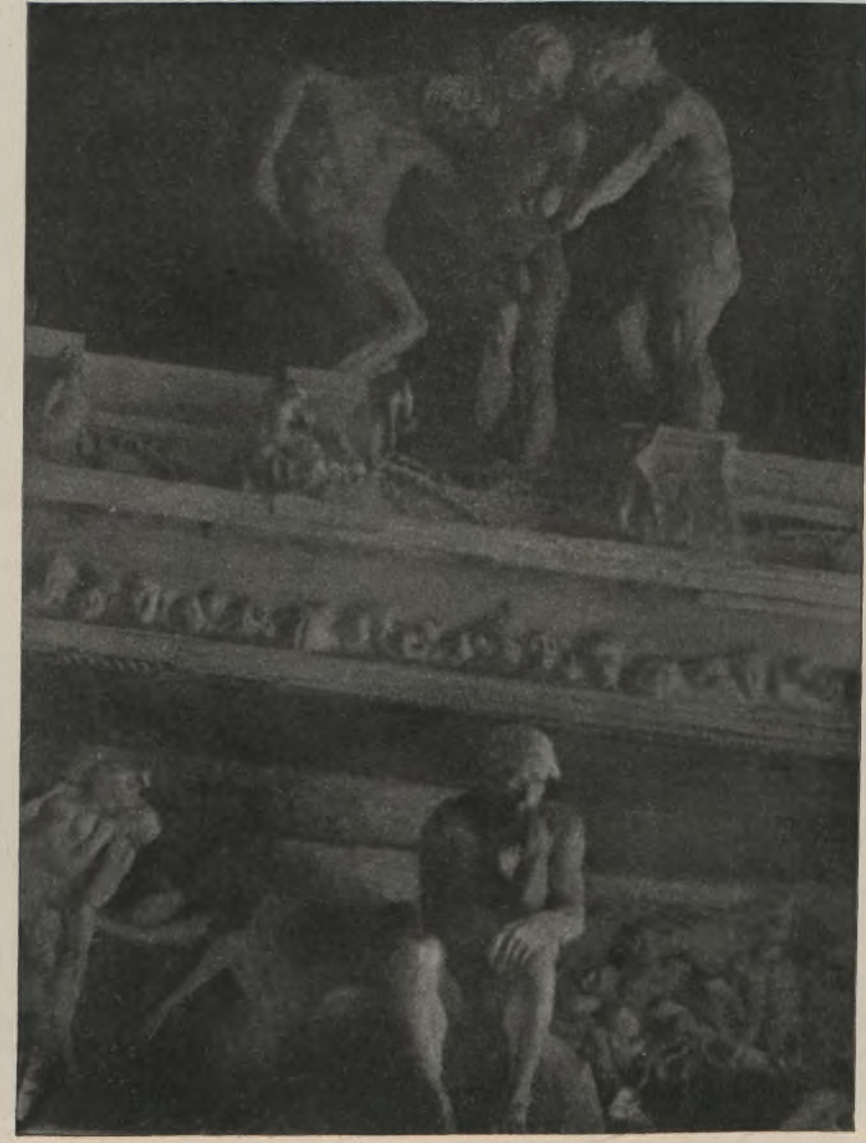
Es ist bezeichnend für diesen, in gigantischen Plänen arbeitenden Geist, dass er sich über Weise und Möglichkeit einer endgültigen Ausführung jenes gewaltigen Unternehmens weiter keine Sorgen macht.

Den Anfang dieser Vergrösserungsarbeit hat Rodin mit seinem Penseur, den drei Schatten und der Ugolinogruppe gemacht. Vergrösserung ist eigentlich nicht das rechte Wort für Gestalten, die sich nun erst zu ihrer wahren Grösse ausgewachsen haben.

Dies gilt vor allem vom *Penseur*. In ihm ist fast alles in bildnismässigem Sinne an Dante Erinnernde ausgeschaltet. In heroischer Nacktheit ist er zu dem „Denker" geworden, der inmitten leidensvollster Menschenloose ohne Zahl und Ende über dem Weltenrätsel grübelt.

Gesteigert ist dieselbe Stimmung in der Bekrönungsgruppe der drei Schatten oder der „Verzweifelnden", wie sie Rodin ebenfalls nennt. Gebrochen und eng verbunden durch den gleichen Richterspruch der Verdammnis weisen sie mit dreifach betonter Geberde hinab in den Abgrund, der sich vor ihnen aufthut und der nun auch sie zu ewiger Qual verschlingen wird. „Lasst, die ihr eingeht, alle Hoffnung fahren."

Jeder, der vor jenen vier Gestalten steht, wird an Michelangelo denken. Es ist in der That an-



RODIN, DAS HÖLLENTHOR (OBERTEIL)



RODIN, UGOLINO (ZEICHNUNG)

ziehend, sich Verwandtschaft und Unterschiede klar zu machen, etwa an einem Vergleich mit der Grabstatue Lorenzo de Medicis und den sterbenden Jünglingen vom Grabmal Julius II.

Das „Knacken in den Gelenken" erscheint bei Rodin, der Gram und Zerknirschung darstellen wollte, noch gesteigert. Die Umrisse sind eckiger bewegt. Im Vergleich mit dem zusammengekrampften Leib des Denkers thront der sinnende Lorenzo auf seinem Sarkophag in schlankem Bau und adeliger Haltung wie ein Fürstensohn, und den gebrochenen Gestalten der Verzweifelnden gegenüber zeigen die Jünglinge des Florentiners selbst im Sterben noch mehr lebendige Widerstandskraft. Die hypermuskulöse Komplexion der Leiber Michelangelos dagegen ist hier gemildert, der Natur genähert, und durch grosse Hände und Füsse herabgestimmt. An die Stelle der gedrungenen, klar abgegrenzten Muskelhügel sind die weichen Uebergänge einer in allen malerischen Reizen spielenden Oberfläche getreten. Dort gesunde, muskelstarke Ueberkraft, hier nervöse Leidenschaftlichkeit — der neue Mensch in seinem verfeinerten, aber auch kranken Seelenleben, in seiner Selbstqual — eine Mischung von Dante und Baudelaire.

Jedermann kennt Carpeauxs Bronzegruppe des Ugolino im Tuileriengarten. Nach jenem Vorbild suchte auch Rodin in einer Reihe von Zeichnungen, die den Martern des Grafen und der Seinen Tag für Tag folgen, die Gestalten zuerst in der Dreiecksform einer Gruppe zu ordnen. Die endgültige Lösung, die er für das Relief am Höllenthor erfindet, ist jedoch viel packender und für Rodins Weise zugleich in hohem Grade bezeichnend. Aeusserste Erschöpfung hat den Vater niedergeworfen. Nur noch auf allen Vieren vermag er über seine Kinder hinzukriechen, die wie hungriges Gewürm an ihm hängen oder sich in Qualen am Boden krümmen.

Die Darstellung des von Wirbelstürmen in der Hölle umgetriebenen Liebespaares, Paolos und Francescas, scheint in Rodins Phantasie einen ähnlichen Entwicklungsgang durchgemacht zu haben. Jene herrliche Gruppe, die Rodin später *Eternel Printemps* getauft hat, sieht sowohl in dem hinreissenden Schweben der Beiden, wie in der reliefmässigen Anordnung so aus, als ob sie ursprünglich einer Darstellung jenes Paares für das Höllenthor ihren Ursprung verdanke. Eine andere Marmorgruppe im Besitz von Georg Hirzel in Leipzig zeigt die Liebenden mit halbem Leibe aus dem Gewölk ragend, Paolo halb zurückgelehnt und Francesca an sich ziehend. Aber auch hier giebt Rodin schliesslich einer Lösung den Vorzug, die das Aeusserste an Leidenschaftlichkeit darstellt. Wehklagend, mit vorgestreckten Armen hat sich der Jüngling über die ohnmächtig daliegende Geliebte geworfen, die ihr Haupt verbirgt.

Dies sind nur ein paar Hauptgruppen aus dem „verlorenen Volke", das an den Flügeln der Thür hinab in Höllenschlünde stürzt. In den schmalen Feldern der Seitenpfeiler dagegen steigt die Bewegung aufwärts. Kunstvoll verflochtene Gestaltenketten ranken sich hinan: in Schuld und Leid vereinte, sich umklammernde Liebespaare, klagende Mütter, von ihren Kindern umdrängt, köstlichen



RODIN, PAOLO MALATESTA UND FRANCESCA DA RIMINI (VOM HÖLLENTHOR)



AUGUSTE RODIN, UGOLINOGRUPPE VOM HÖLLENTHOR



RODIN, RELIEFS VON DER EINFASSUNG DES HÖLLENTHORS

kleinen Wesen, die auch in dieser Welt der Qual und Verdammnis unbefangen spielen.

Wer aber vermöchte all die verwandten Gestalten und Gruppen aufzuzählen, die der Künstler im Ueberschwang des Erfindens geschaffen; die nun, weil für sie in diesem grossen plastischen Gedicht kein Raum mehr war, unter den verschiedensten Deutungen und Namen ihr Sonderleben weiter führen. Immer sind es dieselben leidenschaftlichen Geberden brünstigen Verlangens und wilder Klage, dieselben heftig vor oder zurückgeworfenen Häupter



RODIN, LA MORT D'ATHÈNES

und Arme, dieselben Windungen der Leiber, die gleichen zartgegliederten Formen mit den allzugrossen Händen und Füssen, aber auch dieselbe geschlossene Einheit, die ihnen der Künstler als Merkmal gemeinsamer Geburt aus einer tiefen leidenschaftlichen Seele und einer grossen plastischen Anschauung heraus mitgegeben hat.

Und dennoch lebt in dem Schöpfer dieser ruhelosen Gestaltenwelt ein starker Zug zu der stillen Schönheit der Antike.

Dieser Stimmung hat er neuerdings in einem kleinen Bildwerk Ausdruck gegeben, das er den „Tod Athens" nennt. Die Muse hat sich trauernd über eine weibliche Gestalt hingeworfen, die unter der leichten Erddecke über einem jonischen Kapitel schlummert — es ist die Klage um versunkene Schöne. *„On rève toujours quelque chose d'idéal"* sagte der Künstler von der hellenischen Welt.

Auch im Leben liebt er es, sich mit ihren geretteten Trümmern zu umgeben. Werke antiker Kleinkunst liegen bei ihm in Werkstatt und Haus zwischen seinen eigenen Arbeiten, wie Gegenstände täglichen Gebrauchs. Unter den Bäumen des Gartens zu Meudon stehen antike Marmortorsen. Einem englischen Kunstfreunde bietet er für einen griechischen Frauenkopf aus Chios, wenn er ihn bei Lebzeiten behalten dürfe, eine beliebige Anzahl seiner Werke, die Kussgruppe mit eingeschlossen. Die jetzt in das berliner Museum gelangte Bronzestatuette des Hypnos bewundert er in einem Abgusse so sehr, dass er behauptet, sie verdiene noch über den praxitelischen Hermes gestellt zu werden.

Bei jenen beiden Werken mag sich die Bewunderung aus der Verwandtschaft zu seiner eigenen

Kunstweise erklären. Ueberraschender war es, Rodin, wie schon vorher Meunier, vor der herben und schlichten Grösse der olympischen Giebelgruppen äussern zu hören, dies sei der stärkste künstlerische Eindruck, den er aus dem dresdner Albertinum mitnehme. Es stimmt dies zu der Thatsache, dass er den Besuchern von Meudon mit Vorliebe aus seinen Sammlungen einige ägyptische Werke vorweist. Dies ist die Ergänzung der künstlerischen Anschauung nach der Gegenseite des eigenen Schaffens hin.

Auf dem Gartenhügel zu Meudon aber, von dem man in das weite Land hinausblickt, steht der Abguss einer indischen Buddhastatue, als Symbol und Hüter des stets ersehnten und nie erreichten Seelenfriedens in Weltflucht und Entsagung.



BUDDHASTATUE IN RODINS GARTEN ZU MEUDON

IN DER AKADEMIE JULIAN

VON

LOVIS CORINTH

UN nouveau! tönte es durch das Bouguereau-Atelier der Akademie Julian. Einige Neugierige drehten den Kopf nach dem Eingetretenen, die anderen arbeiteten ruhig weiter und stimmten nur in den Ruf ein.

Un nouveau! Das ganze Atelier erzitterte vor dem dröhnenden Geschrei.

Erst als die Pause des Modells war, sammelte sich alles um den Neueingetretenen. Er stach mit seinem struppigen, dunklen Bart und viereckigem Gesicht bizarr von den Anderen ab.

„De quel pays êtes-vous, monsieur“ fragte der Massié der Klasse.

Er aber that als verstünde er nicht, denn Preussen oder wenigstens Deutschland nennen, schien ihm gleich einer Herausforderung zum Kampf.

Deshalb sah er von einem zum anderen und die Wände entlang, die mit Karikaturen, gezeichneten und gemalten Akten bedeckt und mit gebrauchter Oelfarbe beschmiert waren.

„D'où venez-vous, monsieur?“ „D'Anvers“ erwidert er schnell, denn das schien der beste Ausweg.

Vous êtes Belge?

Non, monsieur.

Votre nom, monsieur?

„Stiemer.“

Vous êtes Américain?

Kopfschütteln.

Où avez-vous étudié? fragte der Atelierälteste schon ungeduldiger.

A Munich.

Alors vous êtes Bavarois?

Oui, monsieur, bejahte Heinrich. Es schien ihm zwar ein wahrer Verrat an seinem Vaterland, aber in Anbetracht der Feindschaft — —; er konnte nicht zu Ende denken, denn ein wüstes Gejohle entstand, indem sich alle Köpfe, nach einer Richtung suchend, hindrehten.

Baschmang un compatriote! Baschmang! où est Baschmang!

Einige waren schon bei ihm und zerrten ihn zu dem Neuen hin, der in ihm eine komische Berühmtheit aus München wiedererkannte.

Beide schienen nicht grade erfreut, sich hier wieder zu sehen und reichten sich daher geniert die Hand.

*) Leider gestattete uns der Autor nicht, die Anonymität seines Helden „Stiemer“ dem neugierigen Leser zu enthüllen. Wir dürfen nur anzudeuten wagen, dass auch Cäsar es liebte, von sich in der dritten Person zu sprechen. Die Red.

Dann wurde aus Schemeln eine Art Altar errichtet, worauf Heinrich feierlichst als Mitglied der Klasse eingesegnet wurde. Ein Frühschoppen im nahgelegenen Café machte den Schluss der Zeremonie.

Wieder in das Atelier zurückgekehrt, erklärte Bachmann seinem Landsmann allerlei Wissenswertes. Er wies auf einen mit breitem Rücken, der an einer vortrefflichen Studie arbeitete.

Il est très-fort! flüsterte er ihm so zu, dass es auch von dem Betreffenden gehört werden konnte. Was ich mir wohl daraus machte, dachte Heinrich, wenn es drauf ankommt, hau' ich ihn doch durch.

Il est exempt, flüsterte der andere laut weiter; als er aber wieder dem verständnislosen Blick Heinrichs begegnete, bequemte er sich zu einer deutschen Auseinandersetzung: Er hat im Salon die dritte Medaille erhalten und ist juryfrei.

Nun huschte doch über das Gesicht des Preussen so etwas wie Hochachtung.

Das war ja sein eigner geheimer Wunsch, so lange hier zu bleiben, bis er im Salon etwas ausgestellt hatte und womöglich eine Mention honorable in die Tasche stecken konnte.

Wie heisst er denn? fragte er ganz schüchtern.

Ménard! und der dort mit dem schwarzen Bart ist Dinet; der ist bereits hors concours.

Ja und die arbeiten hier alle so gemütlich unter den anderen und lassen sich korrigieren?

Das ist alles ganz gleich, wenn hier jemand mit seinem Bilde für den Salon fertig ist, kommt er einfach hierher arbeiten, drüben im Lefèvre-Atelier ist Rochegrosse.

Donnerwetter nochmal, brummte Heinrich, der hatte ja in München den famosen Vitellius ausgestellt.

Er liess seine Augen an den Arbeiten entlang gehen, längs den Karikaturen an den Wänden, und sie blieben auf einem langen Schild an der Querwand des Ateliers haften.

Mit grossen Lettern war da geschrieben:

„Le nombril est l'oeil du torse."

Bachmann sah ihn überlegen lächelnd an und erklärte: das ist ein Ausspruch von Ingres.

„Der Nabel ist das Auge des Bauches" übersetzte Heinrich langsam.

Ha! ha! lachte er, was eigentlich nur in dem Fletschen beider Reihen Zähne, die bis zum Gaumen frei wurden, bestand.

Das ist ja sehr gut!

Dann aber wollte sein Dolmetscher arbeiten und führte ihn noch zu dem Farben- und Leinwandhändler, der in einem Winkel seinen fliegenden Laden etabliert hatte.

Hier können Sie alles kaufen, was sie brauchen, ob Sie nun malen oder zeichnen wollen.

Am nächsten Sonnabend war er schon so bekannt mit seinen Kollegen, dass er bereits für die Wand karikiert wurde als bayrischer Soldat auf rotem Hintergrund und mit Abdrücken von blutigen Händen, darunter stand „Quand même".

Bouguereau fand Gefallen an dem gros Allemand. Ein kleiner aber sehr breiter kräftiger Herr mit schwarzen Augen, dichtem weissen Haar und Bart. Mit schnarrender Stimme und sarkastischem Lächeln fing er stets mit den Worten an:

Ce n'est pas mal, vous avez du talent, und endigte:

„cherchez le caractère de la nature, monsieur, prenez des brosses petites." Er selbst aber arbeitete mit breiten Pinseln, wie Heinrich erzählen hörte.

Anders war den nächsten Monat Tony Robert Fleury. — Beide wechselten immer ab, wie im anderen Atelier Lefèvre und Boulanger. — Er war ein grosser schöner Mann mit dunklem, gelocktem Haar und Bart und sonorer Stimme.

Er war für das Breite, Grosse. Die Gegensätze des Hintergrundes und der Figur; einfache Auseinandersetzung der Töne.

„Prenez des brosses larges et mettez ton à ton."

Er selbst aber malte mit kleinen Pinseln und strichelte die Töne ängstlich auf die Leinwand.

*

Ein Aufenthalt in Paris war in jenen ersten achtziger Jahren unter den münchner Malern zur Mode geworden, und so wäre Stiemer auch, nachdem er ein Bild gemalt hatte, welches einen gewissen Beifall bei seinen Kollegen errungen hatte, zu gerne dorthin gegangen, wenn ihn nicht der Hass der Franzosen auf Deutschland immer wieder davon abgehalten hätte.

Diejenigen, welche nach Paris gezogen waren, konnten nicht genug von diesem Hass auf die deutsche Nation berichten; auch die Zeitungen waren mit Schilderungen grässlicher Grausamkeiten angefüllt.

Je suis Bolonais, hatte sich ein Sachse eingeführt, und was soll ich Ihnen sagen, erzählte er weiter:

„Die ganzen Franzosen haben mich geküsst."

Das war nun doch für den ungeschlachten Ostpreussen eine harte Nuss. Er dachte hin und her, dann kam ihm die Erleuchtung.

„Ich ziehe nach Antwerpen!“

Kaum war der Entschluss gefasst, so führte er ihn auch aus.

Aber die Zeit der Rubens und Brouwer und der Historienmaler Gallait, Verlat und Leys war hier vorbei. Nach einem halben Jahre hatte er das Nest so satt, dass es ihn nach dem nahen Paris zog, auch wenn Gefahren tausendfach noch vermehrt dort seiner warteten.

So ging er denn in den ersten Tagen des Oktobers die grossen Boulevards hinunter durch die Porte St. Denis, die gleichnamige Vorstadtstrasse, in die Akademie Julian.

Jene ganz individuelle Luft, die den Nordseeländern hauptsächlich im Frühling und Herbst so eigen ist, hüllte alles in einen vornehmen Silberton, so dass die Strassen mit allem, was daran und darauf war, in jedem Ausschnitt ein Bild boten, das ein Malerauge erfreuen konnte.

Wieviel lebhafter ging es hier zu als in den anderen Städten, die Heinrich gesehen hatte.

Kinder hielten auf den Trottoirs unbekümmert um die Polizisten ihre Spiele ab, Männer wichen aus und eilten geschäftig weiter. Frauen schritten einher wie die Bachstelzen, Mädchen in Arbeitsblusen zogen untergefasst paarweise dahin. Sie kicherten, schwatzten, sangen und verschmausten goldigglänzende Orangen. Aber jedes weibliche Wesen ohne Unterschied des Ranges hatte sich mit einem mächtigen Cul de Paris ausstaffiert.

Ein Gewoge von Equipagen, Droschken und Omnibussen auf dem Fahrdamm.

In der Rue Faubourg St. Denis hielten Männer und Frauen längs den Häusern Früchte und Gemüse feil; Fleischstücke hingen an den Thüren und Fenstern der Metzgerläden; zweirädrige Lastkarren mit einem Riesenpferde oder zweien hintereinander gespannt kreischten des Weges.

Alles zusammen verbreitete einen warmen, modrigen Geruch, der nicht besonders erfreulich in die Nase stieg. Dazu kam noch, dass in dem ersten Stock des Hauses, in dem die Akademie Julian sich befand, eine Grosshandlung von Vogelbälgen war und der Duft von Kampfer und Arsenik auch nicht gerade das Atmen erleichterte.

*

Heinrich bewegte sich zuerst ängstlich und vorsichtig zwischen seinen Erzfeinden; als Preusse fürchtete er jeden Augenblick eine Beleidigung an den Kopf geworfen zu bekommen, während die Franzosen wieder ihrerseits dem grossen, stark aussehenden Menschen aus dem Wege gingen.

Ehe aber ein Monat verflossen, war der gros Allemand — wie er allgemein genannt wurde — der Liebling des Ateliers geworden.

Mit ihm hielten hauptsächlich drei andere zusammen:

Mauerbrecher, ein Schweizer, durch seine äussere Schroffheit ein verwandter Charakter, ein anderer Ostpreusse, Blumenthal, der von hinten in seiner langen Dünnheit einem Straussen frappant ähnlich war und ein Oesterreicher von Sambitsch, ein Gentleman der Gesellschaft. Nur Bachmann war verschwunden.

Ou est Baschmang? tönte es noch manchmal klagend durch die Klasse.

Il est fou! echoete es zurück.

Er war geisteskrank geworden und starb bald.

*

Der Schnee und Wind fegte um das grosse Atelierfenster herum und schwere Wolken verfinsterten den Himmel.

Oh la la! que fait noir maintenant, rief Jourdan, der Massié und sah zum Wetter empor.

Nouveau! nouveau! allez chercher le grand reflecteur de l'atelier Lefèvre! befahl ein anderer.

Der Neue sah unentschlossen in die grinsenden Gesichter.

Mais certainement, monsieur, bestärkte Jourdan, il le faut.

Auf eine lautlose Stille hörte man aus dem Nebenatelier ein schallendes Hohngelächter und der Dupierte kam in Begleitung von Lefèvre-Schülern, die lachend und heulend um ihn herumtanzten, wieder zurück und setzte sich beschämt an seine Staffelei.

„Alors reposez, mademoiselle“ befahl Jourdan, da die Finsternis nicht weichen wollte.

Ein Paar griff zum Floret, andere stellten einen Pfropfen auf und warfen mit Sou-Stückchen nach ihm, die dann der Besitzer des zunächst liegenden Geldstückes lächelnd einsteckte.

Pelabaum aus Marseille, der Don Juan der Klasse, hatte sich in die Nische zu dem ausruhenden Modell geschlichen.

Endlich brach das Tageslicht wieder durch die jagenden Wolken.

Il est l'heure, mademoiselle! rief Jourdan und alle stellten sich zur Arbeit vor die Staffeleien. Aber die Aufforderung musste wiederholt werden,

bis das Modell verlegen, die Haare mit den Händen ordnend, auf das Podium zurückkam.

❊

„Ri—ez! ri—ez ma be—e—lle! ri—ez, ri—e—z toujours" flötete „le tigre", sogenannt, weil er in Bengalien beheimatet war, aber die kräftige Stimme Jourdans übertönte sein Lied.

„la peinture à l'huile
est très difficile"

darauf der ganze Chor:

„mais c'est bien plus beau
que la peinture à l'eau".

Dann herrschte Stille, jeder war eifrig mit seiner Arbeit beschäftigt; man hätte können eine Nadel auf den Boden fallen hören. Da ein Pfiff wie eine Rohrdommel im Schilf, dann mehrere Lockrufe, Froschgequake, Grunzen von Schweinen, Tigergebrüll und dann ein Gemisch von Lauten, die von schrillem Pfeifen auf Schlüsseln übertönt wurden.

Ein Halloh, als wenn der jüngste Tag anbrechen sollte.

Plötzlich wieder lautlose Stille, dass von dem schnellen Uebergang das Trommelfell zu platzen drohte.

❊

Der Tag gehört der Arbeit, der Abend dem Vergnügen, war der Wahlspruch Heinrichs, in den seine drei Freunde gern einstimmten.

So durchzogen sie die Theater-variétés, die Café-chantants, besuchten im Quartier latin den bal Bullier und andere Lokalitäten, die ihnen von Interesse zu sein schienen; und billig musste es sein, denn mit besonderen Glücksgütern war keiner von ihnen gesegnet.

Sambitsch, rief Heinrich, Mauerbrecher und ich gehen jetzt nach Hause.

„Es ist aber doch hier so fein" rief der aus einem Winkel heraus, wo er unter einem Wust von Spitzenkleidern und seidenen Schlafröcken vergraben war, dass nur seine lange Nase und die glänzenden schwarzen Augen zu sehen waren.

Na, denn amüsieren Sie sich.

Als die Beiden aus dem Hause traten, war es menschenleer, das ganze grosse Paris schlief.

Die Stunde, in der nach Schluss der Theater die Strassen noch einmal von hastenden Menschen und jagenden Equipagen wie am Tage belebt wurden, war längst vorüber. Ihre Schritte hallten durch die stille Nacht.

Beide gähnten und trennten sich an einer Ecke.

Zwei Sirenen eilten ihnen nach.

Bel homme! viens chez moi.

Heinrich eilte mit längeren Schritten seiner Wohnung zu.

❊

Den nächsten Morgen — am Sonntag — wurde in der Akademie Julian an einer Compositionsskizze gearbeitet.

Sambitsch erschien endlich auch, verschlafen und abgespannt. Er schob seine Staffelei zu Heinrich heran.

Sie lächelten sich an.

Können Sie mir bis zum ersten aushelfen, Stiemer?

Sagen Sie es aber nicht den Anderen, Stiemer.

Für Geheimnisse bin ich das reinste Erbbegräbnis, brummte Heinrich.

Wie sieht eigentlich so ein richtiger Esel aus? fragte er dann weiter. Er hatte nach allen Seiten hin versucht, das Tier und den Reiter darauf erkenntlich hinzumalen, aber bis dahin immer vergeblich.

Halt da kommt Blumenthal! vielleicht weiss der es.

Dieser war während der Zeit noch länger und dünner geworden. Er war sehr aufgeräumt und sprach seinen ostpreussischen Dialekt mit harter, lauter Stimme.

„tstsch! pstsch! machte ein Franzose nach und verrenkte seinen Mund in alle möglichen Stellungen.

Tais-toi avec ta sale langue, rief ein anderer.

Die drei Deutschen flüsterten leise miteinander.

Wie heisst denn das Thema, fragte Blumenthal, der nicht mehr wagte, von der Seite Heinrichs zu weichen, um den Zettel an der Thüre lesen zu gehen.

Der Einzug Christi auf dem Esel in Jerusalem.

Ich hab mir doch gleich gedacht, dass es ein biblisches Sujet sein wird.

Heinrich, den das Vorhergehende schon ärgerlich gemacht hatte, musste doch über diese Redensart, die sein Landsmann bei jeder Gelegenheit anwandte, lächeln.

Das ist doch auch eine Kleinigkeit für Sie, da Sie Gedankenleser gewesen sind, erwiderte er.

As-tu vu Bismarcke
A la porte de Charenton
Il a bu du Schnape —.



ATELIERSCENE IN DER AKADEMIE JULIAN. NACH DEM LEBEN AUFGENOMMEN. DER MANN, DER UNTERHALB DER WAND MIT AKTZEICHNUNGEN SITZT UND DIE HÄNDE IM SCHOSS FALTET, IST „STIEMER".

Das geht auf Sie Stiemer, flüsterte der Oesterreicher Sambitsch.

In der That schien Gehässigkeit in der Luft zu liegen.

Hauptsächlich ging diese chauvinistische Stimmung von einem „ancien" aus, der seine Militärzeit absolviert, nun in das Atelier zurückgekehrt war und mit Kraftausdrücken aus der Kaserne um sich warf.

„I' pousserai le fusil à la geule des cochons prussiens" rühmte er mit einer Stimme, die aus einem hohlen Topf zu kommen schien. Auch auf der Strasse war eine grössere Verstimmung gegen Deutschland wahrzunehmen.

Zeitungsverkäufer liefen über die Boulevards. Das Extrablatt in der Hand schwingend schrieen Sie: Achetez! la Mort de l'empereur Guillaume, der Kaiser wäre seit Tagen tot. Bismarck hätte eine Wachsfigur in dem historischen Eckfenster in Berlin aufstellen lassen, bis er alle Angelegenheiten, die sich gegen Frankreich bezogen, geregelt hätte. Es stellte sich zwar als die Spekulation eines findigen Zeitungsverlegers heraus, aber es kam doch aus dem Gefühl des Volkes.

Dis-douc, Stiemer, fragte ein anderer, est-ce vrai, que les Prussiens ont volé toutes les pendules dans la France?

Imbécile, laisse moi tranquille. Es hörte sich an wie das dumpfe Knurren eines gefährlichen Tieres.

Im nächsten Augenblick war das Interesse der Klasse schon wieder auf einen anderen Gegenstand gerichtet.

„Voilà le prince kara"! Tiens, bon jour, prince"! schrien sie einem eleganten jungen Mann entgegen. Manche verliessen sogar die Staffeleien, um ihn zu umarmen.

„Tu vas bien, prince? Tu es retourné, prince"? So ging es eine ganze Zeit, indem sie die Haupt-

betonung mehr auf den „Prinzen“ als auf das übrige legten. Er war ein Abkömmling der Karageorgewitsch aus Serbien. Sein Aussehen war aber mehr das eines „feschen Wieners“, als das eines rachsüchtigen Orientalen.

✵

Ich mache den Vorschlag, wir gehen in die Bastien-Lepage-Ausstellung, sagte Heinrich.

Sambitsch dehnte und streckte sich. „Ich leg mich aufs Ohr und schlaf mich aus.“

In Paris pflegten einige Wochen vor der Eröffnung des grossen Salons von Clubs kleinere Ausstellungen arrangiert zu werden, die wegen ihres geschlossenen Charakters oft interessanter als die Massenausstellung in dem Industrie-Palast waren.

Die Ecole des beaux-Arts führte jedes Frühjahr die Schöpfungen eines ihrer grossen Toten möglichst geschlossen dem Publikum vor Augen. Dieses Mal waren die Arbeiten des jung verstorbenen Bastien-Lepage ausgestellt.

Sie fuhren auf der Imperiale eines Omnibusses bis zu der Place de l'Opéra und schlenderten auf der prachtvollen Avenue de l'Opéra dem Louvre zu. Die Renaissancebauten des Schlosses bildeten ein Geviert, das zum Tuileriengarten geöffnet war. Man konnte die prachtvollen Bäume und Statuen übersehen. Weit in der Ferne tauchte der Arc de triomphe auf.

Früher war das auch zugebaut, erklärte Mauerbrecher wie ein Fremdenführer.

Die Commune hat im Krieg den ganzen Krempel kaput gemacht. „Hier kommt nächstens die Menzel-Ausstellung hin,“ fuhr er fort. Alle sahen interessiert auf eine provisorische Holzbaracke, in der vorläufig ein Postamt untergebracht war.

Diese Menzel-Ausstellung hatte Meissonier gegen eine grosse Partei chauvinistischer Maler mit vieler Mühe durchgesetzt.

Auf dem Pont des Arts blieben sie stehen und genossen den Rundblick.

Stromabwärts an der Seine, welche von kleinen Dampfern und Kähnen belebt war, erhob sich der Trocadéro und die goldene Kuppel des Invalidendoms; zur linken beherrschte die Notre Dame das Panorama. Vor ihnen breitete sich das Quartier latin aus mit den engen Gassen, steilen, geschwärzten Mauern und den hohen Schornsteinen, die gleich Schiffsmasten in den bleiernen Himmel ragten.

✵

Endlich kam der Einlieferungstermin für den Salon heran. Die Schüler der Akademie Julian waren aufgeregter denn je. Viele hatten Bilder eingeschickt und selbst die Unbeteiligten wurden von diesem Getriebe mitgerissen.

Sie stürmten in das Sekretariat um die Empfangsnummern anzugeben, welche Jules in einem Register, mit den Namen versehen, den Lehrern übermittelte.

Danach konnten diese erkennen, welche Bilder von ihren Schülern waren. Auch die Wahl der Jury wurde lebhaft diskutiert. Jeder Franzose, der im Salon ausgestellt hatte, durfte sich mit seiner Stimme an der Wahl beteiligen.

Dass eine Anstalt wie die Julians, in welcher seit Jahren sich Unzählige bildeten und viele eine Berühmtheit im Salon errungen hatten, eine kunstpolitische Macht nicht nur für die Wahl der Jury, sondern auch für die später zu verteilende Medaille d'honneur bedeutete, war wohl selbstverständlich. So unterstützten sich Lehrer und Schüler gegenseitig. Die grösste Anzahl der Stimmen war immer auf Seiten dieser vier Meister.

Bouguereau hatte das Bild Heinrichs in der Spedition, in der es lagerte, angesehen. Er drehte die Hand hin und her, sagte aber auf die ängstliche Frage Heinrichs, ob er Hoffnung für Annahme haben dürfte:

Je crois bien.

Nichtsdestoweniger dehnten sich diese Tage der Erwartung zu Ewigkeiten aus. Seine Freunde thaten alles, was ihnen möglich war, um die Zeit hinwegzutäuschen, aber das finstere R für refüsiert und das glänzende A für admis ging dem Wartenden nicht aus den Sinnen. Schliesslich liess sich sogar Blumenthal überreden, eine Vorstellung im Gedankenlesen zu geben, was er bis dahin stets verweigert hatte, weil er dadurch in eine schwere Krankheit gefallen war.

Da nun aber in der Welt alles ein Ende hat, kam auch für Heinrich die befreiende Nachricht, dass die Jury sich die Ehre gebe, die Annahme des Bildes ergebenst mitzuteilen.

Es gab in ganz Paris keinen glücklicheren Menschen als den Ostpreussen Heinrich Stiemer.

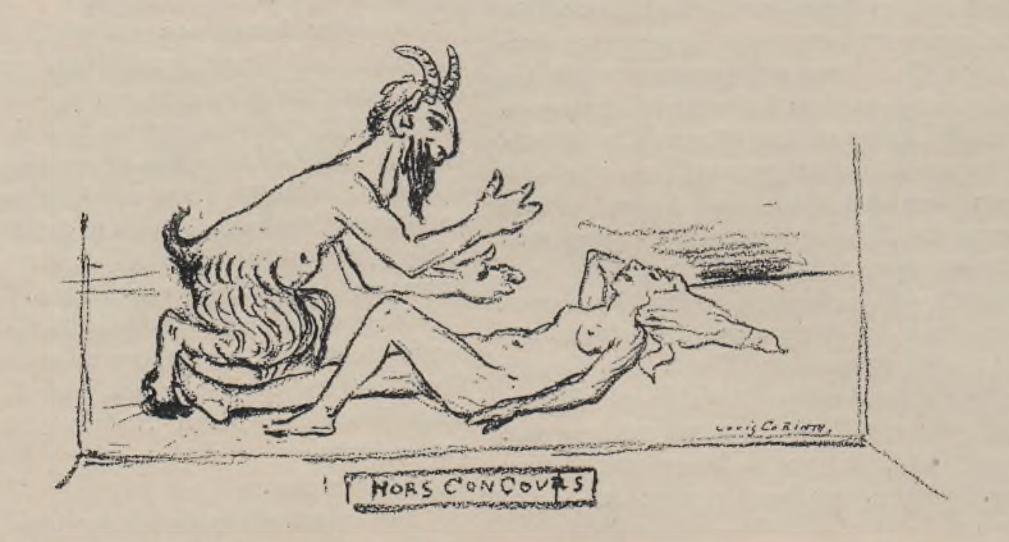
Jeder Spiegel an den Mauern der Häuser, jedes Schaufenster zeigte ihm seine eigene schwere Gestalt in ganz änderem Glanze.

So sieht also ein Mensch aus auf der ersten Staffel seines Ruhmes, sagte er zu sich selbst. Den Rochegrosse wollte er schon einholen, das machte ihm keinen Kummer mehr.

✵

Dem Firnistag zu Ehren hatte Petrus den Himmel von allen Wolken frei gefegt, so dass er in klarem Blau auf das Gewürm dieser Erde, das seinen Lebensweg ruhig weiter krabbelte, mitleidig lächelnd heruntersah und überall hellen Frühjahrs-Sonnenschein verbreitete.

Auf den Champs Elysées waren über Nacht aus den klebrigen dicken Knospen der Kastanien Blätter mitsamt den Blüten herausgeplatzt; an den Gesträuchen spriessten zarte grüne Blättchen hervor; die Natur arbeitete mit aller Macht an ihrem Frühlingsgewande.





BÜHNENSKIZZEN VON KARL WALSER

VON

ALFRED GOLD

SOLL man in der Malerei auf dem Theater eine sehr ernsthafte und für das Theater ausschlaggebende Funktion sehen? Es scheint, man ist jetzt im Begriffe, sie zu überwerten. Denn das Grundverhältnis von Bühne und Bühnenvorgang bleibt das: Die Bühne ist ein neutraler Ort, der in der Art und dem Grade seiner Bestimmtheit eben dazu ausreichen muss, den Vorgang als möglich erscheinen zu lassen, der auf ihm spielt, und das ist oft schon mit einer blossen Andeutung erledigt: wie weit man ausserdem noch in der dekorativen Ausstattung gehen will, scheint eine Frage zweiten Ranges zu sein. Die meisten Inscenierungs-Neuheiten, auch die besten, beweisen es. Der Regisseur verspricht sich Unerhörtes an umstürzenden Eindrücken von einer Tapete, die parodistisch und einem Wald, der märchenhaft primitiv gemalt ist. Die Theaterwirkung denkt er sich dadurch auf eine völlig neue Bahn gebracht. Wenn die Zuschauer, die an eine ganz andere Art Dekoration gewöhnt sind, gegen solche Experimente sich verblüfft auflehnten, er würde es ganz natürlich finden; ja der Anhänger der Ausstattungstheorie müsste es geradezu verlangen, dass das Publikum zunächst einmal revoltierte. Mittlerweile geschieht aber etwas ganz anderes: Man lässt sich die Experimente ziemlich ruhig gefallen. Man hat das instinktive und richtige Bewusstsein, dass es eben Experimente sind, und dass die Schaubühne ein genügend derbes, unabgestimmtes, an sich gleichgültiges Instrument ist, sie zu ertragen. Die Hauptsache treffen sie garnicht, ob sie nun etwas besser oder weniger gelingen. Die Hauptsache bleibt im innersten Kern von ihnen unberührt.

Unübertroffen ist, was über das centrale Geheimnis jeglicher Wirkung, die von der Bühne überhaupt ausgehen kann, Grillparzer einmal schrieb. Seine Gedanken ziehen sich durch mehrere Aufzeichnungen „zur Dramaturgie“ aus den Jahren 1819 und 1834; ihre Voraussetzung ist die, dass unsere ganze Teilnahme für die Bühne durch das „Mittel der Causalität“ in ihren Vorgängen gewonnen wird. Das Mittel der Causalität, der wir mit den gröberen oder feineren Fühlhörnern unseres Verstandes kontrollierend folgen, erzeugt allein Wirklichkeit, *Gegenwart* innerhalb des Bühnenrahmens. „Die blossen Gegenreden der Person mit: tritt auf oder: tritt ab reichen dazu nicht hin,“ sagt Grillparzer; „und die Ausführlichkeit oder Richtigkeit der *Ausstattung* des Lokals ebenso

wenig" — möchten wir hinzufügen. Sie liegt, je stärker das dramatische Interesse, um so weiter ab von der Richtungslinie des Interesses. Sie bringt das Nebensächliche, den „Zufall", ins Spiel; die Causalität allein, gleichviel ob der Handlung, der Rede oder der Stimmung, ob im Tatsächlichen oder Psychologischen, bringt die Notwendigkeit. Gebricht es an ihr, so wird die originellste Ausstattung nur Ballast.

Trotzdem ist es fraglos, dass man unter den bildenden Künsten, die sich nun einmal in den Dienst der Bühne stellen, zwischen schlechten und guten unterscheiden kann.

Auch wer nicht daran glaubt, woran heute mehrere zu glauben scheinen, dass sich eine neue bildnerische oder malerische Inscenirungskunst erfindungsweise herstellen lässt, die den bisherigen Schwerpunkt der dramatischen Wirkung wie mit einem Zauberhebel von sich selber entfernt, wird doch dem modernen Regisseur mindestens zweierlei zugeben: Erstens, dass es weitaus angenehmer ist, einen sauberen, geschmackvollen und wahrheitähnlichen Aufbau auf der Bühne zu sehen als das Gegenteil — worauf am Ende alle Ausstattungsregel hinausläuft; zweitens, dass es auch ganz besondere Ausnahmen von der Regel geben mag, in denen ein bestimmter Maler und ein bestimmtes Stück sich noch zu einer dekorativ-geistigen Nebenwirkung, einem begleitenden Oberton, zusammenstimmen lassen; das aber tritt viel seltener ein, als Hoftheatermaler und Festspieldekorateure, z. B. auch die von Bayreuth, glauben möchten.

Einen dieser seltenen Fälle lernt man in Karl Walsers genialen Skizzen zu Nestroy's Posse „Einen Jux will er sich machen" kennen.



✲

Karl Walser, ein junger Schweizer, ist bisher in der berliner Secession durch kleine Bildchen aufgefallen, die man stilisiert nannte; die aus irgend welchen, dem Beschauer unbekannten Erlebnissen und Erzählungen eine ungewöhnlich aussehende Scenerie, eine seltsame Art von Menschen in überspannter oder gar unnatürlicher Bewegung herauszuheben und festzuhalten schienen. Etwas Erzählendes, etwas von Genremalerei war immer darin. Und den Glauben, den viele von uns heute haben, dass die jetzt noch so verrufene Genremalerei, unsterblich wie jede andere Art von Geist und Kunst, in verfeinerter Form wieder auftauchen und uns wieder beschieden sein werde, haben wir mit aus Walser's Arbeiten gewonnen.

Er erzählt nicht wie die geistlosen Erzähler unter den alten Genremalern (denn es hat immer auch geistvolle gegeben, und auch Rembrandt gehörte dazu) Geschichten in dem Sinne von breiten Geschehnissen, die durch irgend eine Pointe eine dem Auge verständliche Auflösung finden; er erzählt, wenn man so sagen darf, bloss Zustände aus Geschichten. Einen abgerissenen Satz wirft er bloss hin, eine stimmungsvolle Phrase, und meistens hat man den Eindruck: Die Anfangswendung eines neuen Kapitels. Es ist an sich ein unscheinbares Ereignis, dass eine junge Dame am offenen Fenster steht, durch das man auf einen beschneiten Berggipfel sieht; nicht sehr aufregend auch, wenn in

nachtdunkler Strasse ein junger Mann zu einem beleuchteten Zimmer hinaufblickt; und ganz alltäglich, dass auf die Schwelle eines Blumenladens ein kleines Mädchen tritt. Karl Walser stellt solche Augenblicke, wie man aus seinen Beiträgen in der Secession dieses Jahres weiss, in so genrehaft novellistischer Beleuchtung dar, dass man sie keineswegs als alltäglich, sondern wie die Anfänge zu den seltsamsten Historien hinnimmt. Zu Historien von Ernst Theodor Hoffmann vielleicht oder von Eichendorff oder von Gottfried Keller, bei denen nichts alltäglich, nichts tot und ohne Bedeutung ist; eine versteckte Stimmung, geheimnisvoll am lichten Tag, liegt auf den Menschen, Zimmern und Strassen bei Walser, und man kann ein Bild wie das eben genannte, seine Frau „Am Fenster", nicht sehen, ohne seinen Inhalt der Empfindung nach, mit der man ihn sieht, in die romantisch dichterische Sphäre hinaufzurücken. Man glaubt in diesem Bilde zu *lesen*, vielleicht Folgendes: „Und eines Morgens stand sie wieder im alten Landhaus, einen grauen Reisemantel über dem Festkleid, und das breite Schlossfenster, an dem sie als Kind gesessen, war flügelweit geöffnet; jetzt war es Sommer; mit einem Teppich aus giftgrüner Seide war das Land bedeckt, sodass die Strassen darin wie versteckte Schleichwege sich abzeichneten; eine Haube von kreidigem Weiss trug der Gipfel; sie aber sah nichts davon, denn sie blickte ins Dunkel, in die Jahre ihrer Vergangenheit . . ." Solche Ahnungen lässt der Maler mitschwingen. Hier ist bei ihm der Uebergang zur Illustration, zur Litteratur, zum Theater.

Walser malt scheinbar Dinge der sichtbaren Welt und malt in Wirklichkeit gerade sie nicht, sondern Visionen von der übertreibenden Art, zu denen die sichtbare Welt uns anregt. Er malt die Gesichte, zu denen die Dinge durch unsere Stimmungen werden. Eine gerade Häuserreihe ist dem phantasievollen Mann, der zur mitternächtlichen Stunde seinem Heim zusteuert, etwas ganz anderes als eine gerade Häuserreihe. Mit einem Schlage verändert sie sich. In einem blitzartigen Einfall sagen wir uns: Wie, wenn diese beiden Häuserzeilen nebeneinander fortliefen gerade und deutlich sichtbar bis zu ihrem Schnittpunkt in unendlicher Ferne? Wie zwei Dreiecke wären sie dann und wie zwei Dreiecke auch die weissbeschneite Erde und der pechschwarze Himmel darüber. Die Laternen müssten in diesem geometrischen Bild dünn und lang wie Bleistiftlinien und regelmässig hintereinander stehen: das Ganze ein unheimlich abstraktes Bild der Vorstellung „leere Strasse". So sagt sich vielleicht der verspätete Spaziergänger in einer Stunde, da alle Stimmen des Tages schlafen. Walser geht hin und malt das. Ganz en miniature, ganz spitz und sorgfältig bis ins kleinste, und alle, die selber etwas romantischen Gemütes sind, sagen überrascht: Ja, so sieht man das manchmal im Geist . . .



Walser, wie jeder Romantiker, demaskiert die Dinge; er lüftet ihre nüchterne Oberfläche und giebt ihnen das idealpittoreske Aussehen, das sie in jenen ursprünglichen, empfindungsvollen Momenten für uns haben, wo sie uns „seltsam" vorkommen. Man nehme die Scenerie seines zweiten Bildes auf der diesjährigen Secession, des „Blumenladens" — das wie die anderen hier schon in einem früheren Heft beschrieben worden ist. Auf diesem Bild scheint mir das eigentlich Pittoreske in der Nebeneinanderstellung des Geschäftsinnern und der Strasse

zu liegen. Die Strasse sieht man unter der schweren, tief herabreichenden Blätterkrone einer Kastanie als fernes Guckkastenbild: eine Droschke, ein springender Knabe, mehrere Spaziergänger; der Laden, auf der anderen Hälfte, ist ein stiller Raum, in dem eine einsame Mamsell sich diensteifrig über den Tisch beugt, eine kleine Käuferin zu begrüssen; von dieser, die im Laufen begriffen ist, sieht man von der Strasse aus noch den Rücken mit dem fliegenden Kleidchen am Thürpfosten vorüberschweben. Das Ganze ist ein verblüffendes Momentbild. Wieder wie die Illustration zu irgend einer Begebenheit, die man sich gerade im Gange vorstellen mag, überraschend durch das Momentane, Abgerissene der Bewegungen und eben dadurch zugleich romantisch und ein Scherze aneinander geknüpft zu sein scheinen. Zwei Kulissen, die einem grotesken Effekt zuliebe mit breiten Flächen schräge zu einander stehen. Eine hochdramatische Scene, zum Schluss in einen Rahmen gefasst, der wie aus einer Illustration zu einem höheren Töchter-Album genommen zu sein scheint: das ist für Karl Walser charakteristisch.

Er ist Ironiker wie Heinrich Heine, der romantique défroqué, wie Somoff und Hokusai, wie Beardsley, — wie Nestroy. Wahrhaftig, auch mit dem österreichischen Possendichter hat er Verwandtschaft von Haus aus. Und wenn er ihn jetzt zu allgemeiner Ueberraschung so prächtig illustriert hat, so haben sich da zwei Parodisten gefunden, die — so sehr sie der Zeit nach auseinander stehen — ihrer inneren



Natur nach doch nur eben dasselbe parodieren: den Biedermeier-Stil. Beide haben zu ihm Beziehung: Nestroy als der Anti-Romantiker, der innerhalb dieses Stiles gelebt hat, Walser als Halb-Romantiker, der, mit einem heitern, einem nassen Aug', sich immer wieder dahin gezogen fühlt.

wenig Karikatur. Liebliches und steif Barockes in einander verschmolzen; ein Spiel mit Gegensätzen; Ironie.

Und für dieselbe Art von Ironie finde ich endlich auch in dem Bild, „Am Fenster" (um noch einmal auf dieses zurückzukommen) eine ganz entzückende kleine Probe, die zu der sentimentalen Haltung der sinnenden jungen Dame eine sehr bezeichnende Gegennote bringt. Um den Rahmen des breiten Fensters schlingt sich ein umfangreicher Vorhang von saftigem Lila. Diesen schützt gegen die Strasse zu noch eine zweite Gardine aus sandfarbener Spitze. In die grosse Gebirgs- und Gletscherlandschaft, auf die man durchs Fenster sieht, schneiden diese beiden Vorhänge mit so sanften, milden und philiströsen Farbtönen hinein, dass die grosse Natur und die kleinliche Zimmerbehaglichkeit wie zum

✲

Das Neue Theater in Berlin hatte den ausgezeichneten Einfall, die Posse „Einen Jux will er sich machen" in seiner Inscenirung von vornherein parodistisch aufzufassen; wer den Dichter kennt, weiss, dass er nicht nur voller Scherze steckt, sondern dass er gerade auch zu solcher Selbstparodie die Hand bietet. Walser konnte, als er dieser Auffassung das Gehäuse schuf, einer geistvollen Stilphantasie das weiteste Feld einräumen.

Seine Skizzen erscheinen hier nahezu vollständig; es braucht also nur ein paar Worte zu ihrer Erklärung.

Die Scenerien sind so entworfen, dass sie die Vorgänge sofort als komisch erscheinen lassen; das geht so weit, dass alle Gegenstände, die auf der Bühne nur dekorativ gebraucht werden, von den Stühlen an der Wand bis zu dem Fenster-Ausblick hinter der Gardine, und auch diese Gardine selbst, bloss auf den Prospekt gemalt sind. Das muss man beim Anschauen der Skizzen wissen. Wenn sie Innenräume darstellen, so sind es Räume von der übertriebenen Zierlichkeit der dreissiger Jahre, die dadurch schon witzig wird, dass sie einem provinziellen Kleinbürgertum als Rahmen dient. Wie köstlich beim Gewürzkrämer Zangler die Lambris aus falschem Mahagoni, auf denen sich in peinlicher Sauberkeit Silhouetten in ovalen Rahmen hinziehen; darüber die Tulpentapete, gegittert wie ein Vogelbauer, und in diese Wand hineinplatzend die blütenweisse Fensterdraperie mit der hellen Strasse hinter den Scheiben; dieses Fenster zugleich parodistisch und doch wie das ehrliche Aufatmen eines Malerherzens innerhalb der Parodie. Und wie zierlich durchgezeichnet sind der Gartensalon im Restaurant und das Zimmer des pretiösen Fräulein Blumenblatt, vor deren ahnungslosen Augen sich die Folgen des „Juxes" bis ins Unentwirrbare verwickeln sollen. Da wird Walser zum Dekorateur und schöpferischen Möbelzeichner ersten Ranges. Er beherrscht den Stil des deutschen Empire, aus dem er diese Interieurs nimmt, giebt ihm alle seine Schönheiten und spielt doch, zugleich übertreibend und parodierend, mit ihm. Das Garten-Restaurant wird zu einer Art Königspalais, wenn auch mit bloss gemalter Architektur, und die gute Stube der Tante Blumenblatt zum Cabinet einer Fürstin. Im Biedermeier-Geschmack waren die Grenzen der Stände ja tatsächlich etwas verwischt, und Walser, der sich da nicht mit der Tradition begnügt, sondern mit vollem Recht aus eigener Phantasie dazu tut, gewinnt diesen Gegensätzen den reizendsten Humor ab. Dem Wiener Nestroy wird er im Wienerischen nicht eigentlich gerecht, aber das bisschen Fremdheit, das hinzukommt, macht die Bilder nur noch pikanter. Glänzend sind auch die beiden Gartenprospekte und die barocke Strasse des zweiten Aktes.

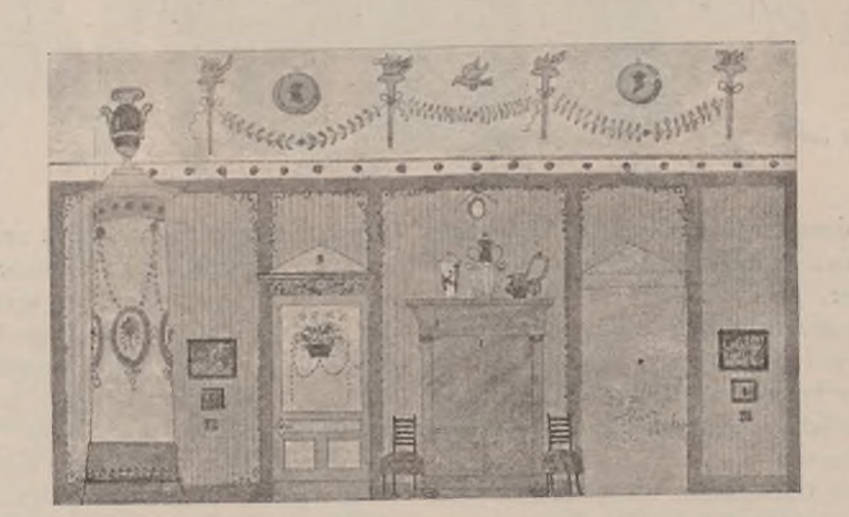
Die sogenannten Figurinen wird man auch ohne Erklärung, wofern man das Stück kennt, bewundern müssen; denn sie sind als vollendete Illustrationen zu diesem Stück und mit einer dichterischen Versenkung in dasselbe geschaffen, wie man sie dem guten Nestroy gegenüber wohl noch nie aufgewendet hat. Richtige Figurinen sind es zum Glück nicht. Keine Puppen mit Kostümen, die man nach Handbüchern und Vorlagen zusammenschneidert, sondern die Menschen selbst, wie sie dem, der den Nestroy'schen Text mit dem Auge ergänzt, vorschweben mögen. Der „klassische" Hausknecht Melchior *muss* diesen Frack und diese Schnabelmütze über dem verschlagenen Gesichte tragen, muss mit dieser Armbewegung seine Metzgerhand ausstrecken, und Herrn Zangler, den reichlich düpirten Bräutigam und Brautvater, wird man sich nun nicht anders vorstellen können als mit dem zerdrückten Cylinder und dem zerdrückten Kopf, den ihm Walser gegeben hat.



Diese Figurenbilder wurden vom Neuen Theater,



weil die Zeit der Aufführung drängte, fast garnicht benutzt — was der Wirkung des Stückes sicher starken Abbruch that; die Scenerien dagegen hat man nach Möglichkeit genau im grossen wiedergegeben. Wer beide Fassungen kennt, die Originale und die Vergrösserung, wird, glaube ich, die Originale in ihrer rein künstlerischen Beschränkung noch ungleich reizvoller finden. Gleichwohl, das Theater hat daraus einen grossen Gewinn gezogen, und nichts vielleicht ist dafür bezeichnender, als dass ein ahnungsloses Premièren-Publikum diese Walser'schen Dekorationen als selbständig genug empfand, um nach der Verwandlung im zweiten Akt das blosse Bühnenbild, noch vor Beginn des Spiels, mit rauschendem Applaus zu begrüssen.







KUNSTSAMMLUNGEN UND MUSEUMSBAUTEN HÜBEN UND DRÜBEN

VON

WILHELM BODE

Verehrtester Herr Redakteur!



Sie haben mich neulich nicht ganz aussprechen lassen; Sie veröffentlichten den Anfang meines Berichtes*, ehe ich den Schluss geschrieben hatte. Ich gebe diesen jetzt unter etwas veränderter Stichmarke.

Ich erzählte Ihnen von dem grossen Galeriewerk, das man in Amerika plant; ich erwartete damals den mir von meinen Freunden jenseits des Oceans versprochenen Prospekt. Jetzt liegt er vor mir. Schon der Prospekt ein Kunstwerk! Im grössten Folioformat, mit alt-lyoner Typen auf bestem französischen Handpapier, gerade so wie das Werk selbst, die „Noteworthy paintings in American Private Collections", erscheinen soll. Die Zahl der Mitarbeiter, die sich die Herausgeber hüben und drüben gesichert haben, ist eine sehr grosse. Die Arbeit, die zahlreichen Beiträge — meist verschiedene über jedes Gemälde und in den verschiedensten Sprachen — unter einen Hut zu bringen, denke ich mir nicht gerade leicht und vergnüglich! Der eine wird sich auf ein paar kurze kritische Bemerkungen beschränken, während andere durch lange kunsthistorische oder ästhetische Exkurse über den Maler oder die ganze Schule ihre litterarischen Sporen werden verdienen wollen.

Unter den Sammlungen, deren Veröffentlichung der Prospekt zunächst in Aussicht stellt — es sind dreissig Namen aufgeführt — befindet sich eine Reihe der bekanntesten Galerien alter und neuer Gemälde im Privatbesitz; es fehlen aber auch verschiedene ebenso namhafte. Hoffentlich gelingt es dem Herausgeber, auch die Besitzer dieser Sammlungen für das grossartige, auch für die Kunstgeschichte hervorragend wichtige Unternehmen zu gewinnen. Ganz leicht ist das in Amerika nicht gerade, denn ganz im Gegensatz gegen unsere Sammler, die zu öffentlichen Ausstellungen ihre Kunstwerke gern leihen und sie für Publikationen mit Vorliebe zur Verfügung stellen, will man in Amerika gar nicht gern davon wissen. Während ein grosser Teil der Privatsammler seine Schätze beim Ableben, gelegentlich schon bei Lebzeiten den öffentlichen Sammlungen schenkt oder gar Museen daraus stiftet, sind dieselben Leute nur schwer dazu zu bewegen, ihre Schätze auf Ausstellungen zu leihen; am wenigsten ältere Kunstwerke. Keine der „worlds fairs" drüben hat bisher eine Abteilung für alte Kunst gezeitigt, wie sie in den Weltausstellungen des alten Kontinentes regelmässig einen der Hauptanziehungspunkte bildeten.

* Kunst und Künstler II. Jahrgang, Heft 10, Seite 387.

Das ist zur Zeit für das amerikanische Publikum, soweit es Freude an der Kunst hat, noch ein empfindlicher Uebelstand, zumal die Kunstmuseen noch nicht viel bedeuten; doch in wenigen Jahrzehnten werden diese gerade durch jene Gebefreudigkeit der Amerikaner zu sehr achtbaren Kunstanstalten angewachsen sein, die den europäischen Museen nach mancher Richtung hin gewachsen und selbst überlegen sein werden. Diese Entwicklung wird selbst die thörichte Finanzpolitik der Regierung, welche die Einfuhr der Kunstwerke mit lächerlich hohen Zöllen belegt und diese auf das rigoroseste eintreibt, keinen dauernden Eintrag thun. Hat man doch jetzt, entgegen früheren Zusagen, die Kunstschätze von Mrs. Gardner, nachdem sie dieselben aufgestellt und öffentlich zugänglich gemacht hat, nachträglich noch zur Verzollung herangezogen, und zwar mit einem Betrag von mehreren Millionen Mark, wie man sagt! Mr. Pierpont Morgan soll infolgedessen mit seinen Schätzen, die er auch in dieser Season wieder wesentlich vermehrt hat, dauernd in London sich niederlassen wollen; und ein anderer grosser und ebenso vielseitiger Sammler, Mr. Yerkes, scheint gleichfalls dauernd nach dem alten Kontinent überzusiedeln. Diese Früchte einer kleinlichen Steuerpolitik werden jedoch auf die Dauer der Entwicklung der Kunstsammlungen und Museen in Amerika schwerlich einen wesentlichen Eintrag thun.

Wenn uns die Amerikaner in solchen Kunstpublikationen ein so glänzendes Beispiel geben, so ist es nicht ausgeschlossen, dass sie auch in nicht zu ferner Zeit uns in ihren Museumsbauten, in Einrichtung und Aufstellung vorbildlich werden. Sind doch ihre Bibliotheken schon seit Jahrzehnten den unsrigen wesentlich überlegen, nicht nur in Geschmack und Pracht der Ausstattung: vor Allem in praktischer Einrichtung und Bequemlichkeit der Benutzung! Die meisten, namentlich die älteren Museen auf unserem Kontinent haben den Nachteil, dass sie schon vor fast einem Jahrhundert entstanden sind, dass die Bauten daher ebensowenig unseren heutigen Anforderungen entsprechen, wie sie dem inzwischen sehr oft vermehrten Bestand genügen. Selbst in Sammlungen, die sich wenig fortentwickelt haben, wie in den Galerien zu Dresden, München, St. Petersburg, Madrid u. a., macht sich dies doch in der wenig geeigneten Form und Gruppierung der Räume und vielfach auch in ihrer Beleuchtung bemerkbar, Uebelstände, die dann wieder auf die Aufstellung der Kunstwerke ungünstig zurückwirken oder vor notwendigen Aenderungen darin ganz abschrecken. Am schlimmsten steht es in der Beziehung gerade mit den berühmtesten Museen, mit dem Louvre und den Uffizien. Was kann man sich unbehaglicheres denken, als das Gedränge der verschiedenartigsten Kunstwerke in der schlecht beleuchteten kleinen Tribuna? Oder kann man den herrlichsten Meisterwerken einen schlimmeren Dienst thun als sie in ein kolossales Grabgewölbe hineinzustecken, wie es die Salle carrée ist? Von den kellerartigen Räumen des Louvre ganz zu schweigen, in denen die herrlichen mittelalterlichen und Renaissancebildwerke wie die grosse Sammlung von Meisterwerken der französischen Bildhauer des 18. und 19. Jahrhunderts einfach magaziniert sind. Selbst Umbauten oder Einbauten ergeben hier nur selten leidlich befriedigende Resultate. Man hat zwar in den französischen Zeitungen den neuen Rubens-Saal sowohl wie die niederländischen Kabinette weidlich bewundert und hat sogar die Einführung des Seitenlichtes für Gemälde von kleinerem Umfang als einen neuesten Ausfluss des französischen Esprit gefeiert — als ob nicht alle deutschen Museen diese von jeher gehabt hätten! —; aber davon abgesehen: sind diese Kabinette nicht von höchst unbehaglicher Form und Einrichtung? und macht sich im Rubens-Saal die Architektur nicht in empfindlich störender Weise breit? Warum hat man sich, nachdem man gleichzeitig die herrlichen Einrichtungsstücke des gardemeuble den französischen Ministerien abgerungen hatte, diese geradezu einzige Gelegenheit entgehen lassen, mit einzelnen dieser Prachtstücke Räume wie den Rubens-Saal, den davorliegenden van Dyck-Saal u. s. f. auszustatten? Statt dessen ist die Fülle dieser herrlichen Möbel, Gobelins und sonstigen Ausstellungsgegenstände in ein paar verhältnismässig kleinen Räumen zusammengepfercht, die das Publikum wie unbehagliche Magazine flieht!

In den klassischen florentiner Museumsbauten sieht's nicht viel besser aus. Die schönen Staatsräume des Palazzo Pitti nehmen sich ja mit ihren herrlichen Gemälden sehr stattlich aus; aber die schweren Decken beeinträchtigen die Bilder und die Beleuchtung ist zum Teil mangelhaft. Die Säle der Akademie sind unbehagliche stallartige Räume, in welchen die vielfach abscheulich durch Restauration entstellten Bilder wie das liebe Vieh zusammengepfercht sind. Eher schon ist der Bargello, der malerische mittelalterliche Palast des Militärgouverneurs von Florenz, zur Aufnahme der mittelalterlichen Bildwerke geeignet; wäre er nur nicht

so unbarmherzig und nüchtern restauriert und ausgemalt worden! Am schlimmsten steht es um die Uffizien; hier sind fast alle die alten Räume ungünstig für die Aufstellung von Bildern, aber auch die Säle, die man in den letzten Jahren umgebaut hat, sind ausnahmslos misslungen: der Rubens-Saal, der altniederländische Saal — viel zu klein und niedrig für das gewaltige Altarbild des Hugo van der Goes! — der venezianische Saal, dessen Aufstellung auch ein Muster ist, wie man Bilder nicht hängen soll; selbst die drei Säle, in denen die Gemälde aus S. Maria Nuova anfangs aufgestellt waren, sind nicht besonders glücklich. Der neue Direktor Corrado Ricci hat schon in verschiedenen Sammlungen, deren Vorstand er war, zuletzt in der Brera zu Mailand, bewiesen, dass er zur Lösung solcher Fragen ganz das Zeug und die Energie hat; aber in den Uffizien wird er, fürchte ich, nur eine verhältnismässig günstige Lösung finden, nur einen erträglichen Zustand herbeiführen können.

Hervorragende Leistungen auf dem Gebiete der Museumsbauten sollten wir in England erwarten; hat doch England durch Jahrzehnte und gerade in einer Zeit, in der ganz Europa und namentlich die alten Kunstländer schwere Krisen durchlebten, und in denen daher die meisten Kunstwerke zu haben waren, so gut wie allein mit grossen Mitteln und grossem Verständnis gekauft. Die londoner Sammlungen im British Museum, im Victoria und Albert Museum und in der National Gallery dürfen daher als die grossartigsten und gewähltesten Kunstsammlungen der Welt bezeichnet werden, und dieser Rang kann ihnen auch in Zukunft kaum noch streitig gemacht werden. Wenn sie trotzdem vielfach nicht so erscheinen, so sind die völlig unbefriedigenden Museumsbauten und die Art der Aufstellung der Kunstwerke, die zum Teil von jenen abhängt, daran schuld. Die öden magazinartigen Räume des British Museums sind höchstens für die ägyptischen und assyrischen Bildwerke erträglich. Im Victoria- und Albert-Museum ist man auf die riesigen Hallenhöfe, wo viele tausende von ganz kleinen Gegenständen in glasbedeckten Eisenhöfen von kolossalen Dimensionen aufgestapelt sind, so versessen, dass man auch für die Zukunft daran festhalten zu müssen glaubt und das Museum in derselben Weise erweitert. Nicht viel besser sieht's in der National Gallery aus, in der man bei allen Erweiterungen an den alten, nüchternen Oberlichtsälen des Baues von 1824 festgehalten und dadurch ein Chaos von wenig geeigneten und vielfach nicht gut beleuchteten Räumen geschaffen hat. Wie ungünstig dieses lieblose Aufmarschieren ganzer Bataillone von Gemälden wirkt, zeigen namentlich die Säle mit den niederländischen Bildern, wo die Menge das einzelne Bild und zugleich eines das andere beeinträchtigt; man wird gar nicht gewahr dabei, dass hier ein Schatz von Meisterwerken beisammen ist, wie sie keine andere Galerie besitzt. Diese Störung der künstlerischen Wirkung durch die Masse und die ungünstige Aufstellung scheint sogar auf die Erwerbungen nachteilig einzuwirken. Schon seit ein paar Jahrzehnten sind die Ankäufe für die National Gallery keineswegs immer so gewählt wie früher; sonst würde man nicht jetzt als erstes Werk von Dürer eine so mässige Kopie wie den „Vater Dürers" erworben und den mittelmässigen Zurbaran mit in den Kauf genommen haben. Eine ähnliche Einwirkung der chaotischen Aufstellung macht sich auch bei den Ankäufen für die Galerie des Louvre nachteilig geltend. Wie wenige Bilder sind hier seit Jahrzehnten erworben worden, die auf der Höhe mit dem grossartigen alten Bestande wären! Wie stehen sie zurück gegen die Erwerbungen in anderen Abteilungen des Louvre, in denen nur weniges vorhanden war oder wo man gewissermassen von vorn anfangen musste: in der Abteilung der Kleinkunst des Mittelalters und der Renaissance, wie in der Abteilung der Skulpturen der gleichen Zeit hat man, namentlich gerade in den letzten Jahren nur hervorragende Erwerbungen gemacht, die ebenso viel künstlerischen Sinn wie kunsthistorische Kenntnisse beweisen.

Die jüngsten und meisten Museumsbauten unter den grossen Städten hat Berlin aufzuweisen; hier erwartet man also mit Recht die günstigste Lösung. Fast bei jedem Neubau ist aber hier, nachdem der erste Rausch der Begeisterung verflogen war, die berechtigte Klage über schwere Mängel laut geworden! Die beste Lösung bot ohne Frage gerade der erste Bau, Schinkels 1830 eröffnetes Museum, das jetzt sogenannte Alte Museum, zugleich architektonisch ein Meisterwerk in seiner Zeit. Das Neue Museum hat sich in seiner schiefen Stellung hinter dem Alten Museum, in Lage und Form seines kolossalen Treppenhauses wie in Form und Einrichtung der einzelnen Räume als geradezu verfehlt erwiesen. Dasselbe gilt in ähnlicher Weise für die Nationalgalerie, die wieder eine sehr unglückliche Lage zu den älteren Museen erhielt. Eine schwere Schädigung erfuhren die

Interessen unserer Museen dann dadurch, dass quer über die von König Friedrich Wilhelm III. dem Museum überwiesene „Museumsinsel“ die städtische Hochbahn gelegt wurde. Vielleicht mit Rücksicht darauf, vor allem aber, weil man sie in loserem Zusammenhang mit der Kunst in den alten Museen glaubte, ging man für die beiden nächsten Bauten, für das Kunstgewerbe-Museum und für das Völker-Museum, von der Museums-Insel ab und erbaute sie nebeneinander im Westviertel der Stadt. Während das Völker-Museum in seinen einfachen langen Korridoren für die Aufstellung der kulturhistorischen Sammlungen wenigstens zur Zeit seiner Gründung ausreichenden und günstigen Platz und gutes Licht bot, erwies sich das Kunstgewerbe-Museum als ein anspruchsvoller Prunkbau, der ohne Rücksicht auf die Sammlungen, die er aufzunehmen hatte, entworfen und ausgeführt worden war. Für das Pergamon-Museum glaubte man die Verbindung mit den alten Museen nicht aufgeben zu dürfen; es musste daher schon dicht an die Bahn, in den Winkel hinter der National-Galerie, gerückt werden.

Schlimmer noch ist es dem Kaiser Friedrich-Museum ergangen, dem gleichfalls ein Platz auf der Museums-Insel angewiesen wurde, weil die „grosse Kunst“ hier vereinigt bleiben sollte: ihm wurde die Inselspitze zugeteilt, ein langes Dreieck, auf dem der Neubau an zwei Seiten unmittelbar vom Wasser, an der dritten von der Hochbahn begrenzt wird. Einen Monumentalbau an solcher Stelle kann man sich eigentlich nur als Preisaufgabe für Bauschüler denken; in Berlin darf man aber schon aus Mangel an verfügbarem Raum im Innern der Stadt nicht sehr wählerisch sein, von manchen anderen Rücksichten ganz abgesehen. Die Lösung der architektonischen Aufgabe war daher, vom Aeusseren ganz zu schweigen, eine besonders schwierige. Für die Aufstellung der Sammlungen ergab sich noch dadurch eine besondere Schwierigkeit, dass für diese, als der Bau schon unter Dach war, das Programm mehrfach geändert, die Aufgaben wesentlich verschoben wurden. Die erste Aenderung war die, dass die Aufnahme des Münzkabinetts bestimmt wurde; dann wurde statt des Kupferstichkabinetts, das im Erdgeschoss Platz finden sollte, die Aufstellung der Sammlung der Abgüsse des Mittelalters und der Renaissance beschlossen, und in letzter Stunde kam an deren Stelle durch das Geschenk der Mschatta-Fassade seitens des Sultans eine ganz neue Abteilung vorderasiatisch-muhammedanischer Kunst. Diese Verhältnisse erklären manche anscheinend nicht berechtigte Eigentümlichkeiten in der Anordnung und Form der Räume. Auch in der Dekoration und Aufstellung haben hie und da Konzessionen gemacht werden müssen; wird doch selbst bei dem besten Einvernehmen zwischen dem Architekten und dem Vorstand der Sammlungen das Bestreben des einen, der seine Kunstwerke möglichst zur Geltung gebracht sehen möchte, mit dem des anderen, der seine Architektur möglichst wenig durch die Kunstwerke beeinträchtigt wissen will, nie völlig in Einklang zu bringen sein. Und Kompromisse auch nach anderen Seiten sind ja unvermeidlich.

Bei der Anordnung und Aufstellung ist es unser Bestreben gewesen, die von uns seit Jahrzehnten vertretenen Grundsätze so weit als tunlich zur Geltung zu bringen: bei Einhaltung der historischen Richtung unserer Sammlungen doch möglichst nur künstlerisch Hervorragendes aufzustellen, jedes Kunstwerk durch seinen Platz, Umgebung und Beleuchtung in seiner Bedeutung möglichst herauszuheben, in der Form und Ausstattung der Räume wie in ihrer Lage eine gefällige Erscheinung derselben anzustreben, und bei der Aufstellung den Kunstwerken einigermassen die Wirkung zu geben, die sie an ihrem ursprünglichen Platze hatten. Die berliner Museen besitzen nicht die Fülle von Meisterwerken, wie die alten grossen Museen; sie müssen daher jedes einzelne Stück möglichst zur Geltung zu bringen suchen. Das, was erreicht worden ist, bleibt freilich in vielen Fällen mehr oder weniger hinter der guten Absicht zurück; dessen sind wir uns selbst am besten bewusst und haben es schmerzlich empfunden bei jedem Stück, das in Farbe und Motiv, in Ton und Qualität nicht zu seiner Nachbarschaft oder zum Ganzen passte, bei jeder Wand, die zu gross oder zu klein war für die Bilder, die daran aufgestellt werden mussten, bei jedem mittelmässigen Stück, das aus irgend einem Grunde noch zur Aufstellung kommen musste. Hier bleibt für die Zukunft noch manches zu thun: auszumerzen, zu erwerben, zu verändern; wir konnten eben nur mit dem rechnen, was uns zur Verfügung stand.

Für die Aufstellung mussten sich je nach Zeit und Schule aus mancherlei Versuchen früherer Jahre wesentlich verschiedene Gesichtspunkte ergeben; wir haben uns daher vor allem gehütet, ein Prinzip zu tode zu hetzen. So liess sich das Streben, das sich in Kunstausstellungen schon seit einiger Zeit geltend macht, Kunstwerke ver-

schiedener Art in malerischer Weise zu mischen, für die italienische Kunst der Renaissance nur teilweise verwirklichen; neben den Meisterwerken der Malerei erscheinen die Marmorbildwerke zu kalt, die farbigen Thonbildwerke meist zu schmutzig und verräuchert. Nur an einer Wand, an der Michelangelo's Giovannino seinen Platz gefunden hat, haben wir einen Versuch dieser Art bisher zur Ausführung gebracht. Bei den Werken der deutschen Kunst hat sich jenes Prinzip dagegen, wie wir glauben, vollständig bewährt; Bildwerke und Altargemälde stehen vorzüglich zusammen und heben sich gegenseitig, sowohl auf den weissen Kalkwänden wie auf dem grünen Stoff der Scheerwände.

Die historische Abfolge ist, wie von jeher in den berliner Museen, auch hier im allgemeinen durchgeführt worden; da muss es auffallen, dass die Bildwerke der Renaissance nach dem Material aufgestellt und weit von einander getrennt worden sind. Das ist nur mit Widerstreben geschehen, ausschliesslich um die einzelnen Werke zu ihrer vollen Geltung zu bringen und eine günstige Gesamtwirkung zu erzielen, was bei der Zusammenstellung aller Werke derselben Schulen oder Meister nicht möglich war; denn die bemalten Thon- oder Stuckreliefs erscheinen neben den polierten sauberen Marmorarbeiten trüb, russig und verstossen, die Bronzen neben jenen wieder schwarz und tintig, die Marmorskulpturen aber kalt und glatt. Im kleinen lässt sich eine solche Mischung sehr wohl durchführen, wie das Simon-Kabinett, die grossmütige Schenkung unseres bekannten Museumsfreundes James Simon, beweist, aber bei einer grossen Zahl solcher Bildwerke, wie sie unser Museum besitzt, lässt sich jenes Prinzip ohne Beeinträchtigung der Wirkung der einzelnen Stücke wie der ganzen Räume nicht anwenden; im Erdgeschoss, im Anschluss an die grossen Korridore mit den farbigen Skulpturen, waren aber intime Räume, wie sie für die kleinern Marmorarbeiten und Bronzen notwendig sind, nicht vorhanden.

Die Ausstattung durch einzelne Möbel, Gobelins, Teppiche, Kamine und ähnliche Dekorationsstücke aus der Zeit wird seit einigen Jahren auch für die meisten Museen mit nachantiken Kunstwerken verlangt. Wir haben seit einigen zwanzig Jahren sämtliche hiesige Ausstellungen alter Kunstwerke aus Privatbesitz in dieser Weise dekoriert, und nach den Erfahrungen dabei haben wir allmählich Ausstattungsstücke für den Neubau zu erwerben gesucht. Bei der Aufstellung sind diese jedoch nur sparsam verwendet worden. Stattet man die Räume zu reich aus, so bekommen sie den Charakter von Wohnräumen und die Kunstwerke treten in ihrer Bedeutung zurück. Dies macht sich z. B. in einzeln Palästen störend gelten, die mit ihren Kunstschätzen in öffentlichen Besitz übergegangen sind, im Palazzo Bianco und Palazzo Rosso, den Geschenken des Ehepaares Galliera an die Stadt Genua, und vielfach auch in Hertford House, der grossartigen Stiftung von Lady Wallace. Der Museumscharakter muss stets gewahrt bleiben; daher sind nur einzelne, für den Raum und seine Kunstwerke besonders passende Möbel und andere Ausstattungsstücke zur Ausstellung gekommen, und auch dieses vorwiegend nur in Räumen, die durch Lage und Grösse ausgezeichnet sind. Leider konnte dies in den altitalienischen Sälen der Galerie nicht geschehen, weil uns hier wieder die leidigen Heizkörper in der Mitte der Zimmer beschert worden sind. Eine Ausnahme ist im K. Friedrich-Museum für die Kabinette der italienischen Schule gemacht worden, vorwiegend um durch lange Truhen die geschmacklosen Barrieren, die das Publikum von dem Berühren der Kunstwerke abhalten sollen, überflüssig zu machen. Eine besondere Ausstattung haben die wenigen grossen Vor- und Durchgangsräume erhalten: die beiden Treppenhäuser, dank der Munifizenz unsres Kaisers, in den Mamorstatuen von Pigalle und den Statuen der Generale Friedrichs d. Gr.; die sogenannte Basilika durch altarartige Aufstellung einer Reihe unserer grössten Gemälde und Skulpturen. Dieser grosse kirchenartige, durch beide Stockwerke gehende Raum ergab sich als ein vorteilhafter Ausfluss der sonst so wenig günstigen Konfiguration zur Herstellung einer grossen Hauptachse und als Ausgangs- und Verbindungsraum zwischen den drei Seiten des Baues und dadurch als Orientierungspunkt für die vielen Räume, zugleich gewissermassen als die Lunge des Museumkörpers, in dem man nach den zahlreichen, meist kleinen Zimmern oder Sälen einmal ordentlich aufatmen kann. Dieser stattliche Raum hat allein eine reichere zeitgemässe Ausstattung bekommen — wenn auch natürlich mehr im malerischen als im streng historischen Sinne — weil er gerade als grosse Halle wirken soll. Hier ist der Raum nicht oder doch nicht in erster Linie für die Kunstwerke, sondern diese sind zur Dekoration für den Raum da.

Trotz der eigenartigen, zum Teil ganz einzigen Verhältnisse des K. Friedrich-Museums wird das-

selbe, wie wir hoffen dürfen, für die Fortentwickelung der Museumsbauten ausser negativen auch einige positive Resultate bieten. Wie weit Amerika bei den glänzenden Fortschritten, die seine Kunstsammlungen aufweisen, auch für die Museumsbauten Vorbildliches leisten wird, werden schon die nächsten Jahre zeigen, da man sich in Boston, das allen andern Städten der Vereinigten Staaten in der Ausbildung seiner öffentlichen Sammlungen stets vorangewesen ist, zu einem Neubau rüstet und dazu die umfassendsten Studien und Vorarbeiten machen lässt. Neben dem guten Willen und tüchtigen Männern an der Spitze des Museums fehlt es auch an reichen Mitteln dafür nicht, da der alte Bau, eine schlechte Nachahmung altmodischer europäischer Kunstpaläste, für mehrere Millionen Dollars verkauft worden ist und für den Neubau Terrains vor der Stadt neben dem Gardner-Museum erworben sind. Vom Plan bis zur Ausführung und Eröffnung ist drüben aber kein so langer Weg wie bei uns. So wurde, um nur ein Beispiel anzuführen, der Grund zu dem in mächtigen Granitblöcken gebauten Museum zu Chicago am 1. November 1892 gelegt; der Winter war einer der längsten und strengsten, die Chicago gesehen hat, und trotzdem wurde am 1. Mai 1893, also genau nach sechs Monaten der stattliche Monumentalbau mit den Sitzungen der Kongresse gelegentlich der Weltausstellung eröffnet, und die Kunstwerke hingen damals zum grossen Teil schon an ihrem Platze.



AUS DER CORRESPONDENZ VINCENT VAN GOGHS*

(FORTSETZUNG)

Ich glaube, es ist besser mit dem Messer einen missglückten Teil wieder fortzunehmen und wieder von vorn anzufangen, als immer wieder darauf zurückzukommen.

Ich sah eine Skizze von Rubens und eine Skizze von Diaz ungefähr zu gleicher Zeit. Wohl waren sie nicht gleich, aber die Ueberzeugung, dass die Farbe die Form ausdrückt, wenn sie an ihrem Platz und in der rechten Verbindung steht, das haben sie doch wohl gemein. Namentlich Diaz sitzt der Maler in Mark und Bein, und die Gewissenhaftigkeit steckt ihm in den Spitzen seiner Finger.

Ich muss noch einmal auf gewisse Gemälde der Jetztzeit zurückkommen, die immer zahlreicher und zahlreicher werden. Man hat vor zehn, fünfzehn Jahren angefangen von „Helle" und „Licht" zu sprechen. Zugegeben, dass das ursprünglich gut war, — es lässt sich nicht leugnen, dass meisterliche Dinge durch das System entstanden sind, — aber mehr und mehr artet es in eine durch die ganze Malkunst gehende Ueberproduktion von Bildern aus, die an allen vier Seiten dasselbe Licht, denselben, wie sie es, glaube ich, nennen, „Tageston", dieselbe lokale Färbung zeigen, — ist das gut??? Ich glaube nicht.

Ist in dem Ruysdael von van der Hoop (der mit der Mühle) nicht „Freilicht"? Ist das keine Luft darin, kein Raum? Luft und Erde bilden ein Ganzes, gehören zu einander.

Van Goyen, der Corot unter den Holländern! Ich stand lange Zeit vor dem monumentalen Gemälde aus der Sammlung Dupper.

Das Gelb von Frans Hals, nenne man es, wie man es wolle: „citron amorti" oder „jaune chamois", was ist damit gethan? Es scheint auf dem Bilde ganz hell, man halte aber einmal Weiss dagegen . . . .

Die grosse Lehre, die die alten holländischen Meister uns gegeben, ist, dünkt mich, diese: Zeichnung und Farbe als Eines anzusehen, eine Ansicht, die Bracquemond auch teilt. Das thun nun nicht viele; sie zeichnen mit Allem, ausgenommen mit gesunder Farbe.

Ich habe gar keine Lust, viel Bekanntschaften unter den Malern zu machen.

Aber, um noch einmal auf die Technik zurückzukommen. In der Israels'schen Technik ist viel Gesünderes und Tüchtigeres, — z. B. in erster Reihe in dem ganz alten Bild „der Fischer von Zandvoort" mit prächtigem clair-obscur — als in der Technik derjenigen, die durch ihre stahlkalte Farbe überall gleich glatt, flach und distinguiert sind.

Den Fischer von Zandvoort hänge man ruhig neben einen alten Delacroix; „la Barque de Dante", das ist dieselbe Familie. Daran glaube ich, aber die Bilder, die überall gleich hell sind, werden mir immer verhasster.

Es ist für mich unangenehm, dass sie von mir sagen, ich hätte „keine Technik". Es ist möglich, dass sich das im Sande verläuft, weil ich mich von allen Malern fern halte. Es ist aber richtig, dass

---

* Vergl. vorigen Jahrgang, Seiten 365, 417, 462, 493.



VINCENT VAN GOGH, WEINLESE

ich Viele, und zwar diejenigen, welche am meisten darüber faseln, gerade in bezug auf die Technik schwach finde. Das schrieb ich Dir schon. Aber wenn ich mit einem oder dem anderen meiner Werke in Holland zum Vorschein komme, weiss ich im voraus, mit wem ich es zu thun bekomme, und mit welchem Kaliber von Technikern. Inzwischen halte ich mich viel lieber zu den alten Holländern, den Bildern von Israels und zu denen, die sich direkt an Israels anlehnen; was die Neueren nicht thun; sie stehen viel eher Israels schnurstracks entgegen.

Was sie „Helle“ nennen, ist in vielen Dingen nichts anderes als ein hässlicher Atelierton in einem unwohnlichen Stadtatelier. Die Dämmerung am frühen Morgen oder am Abend scheint man nicht zu sehen; es scheint nichts anderes für sie zu existieren als die Stunden von Mittags 11—3 Uhr, — wahrlich eine ganz sittsame Zeit, — aber oft ganz charakterlos.

Ich will diesen Winter verschiedene Dinge ergründen, die mir auf alten Bildern betreffs ihrer Manier auffielen. Ich habe viel gesehen, was mir not that. Aber vor allen Dingen, was man, „enlever“, nennt: das ist etwas, was die alten Holländer famos verstanden.

Von diesem „enlever“, mit wenigen Pinselstrichen, will man heut zu Tage nichts mehr wissen. Aber wie sehr beweisen die Resultate, dass dies Verfahren richtig ist. In wie weit haben viele französische Maler, wie hat ein Israels auch das gerade meisterlich gut verstanden! Im Museum habe ich an Delacroix viel gedacht. Warum? Weil ich vor Hals, Rembrandt, Ruysdael und andern stets an das Wort dachte: Wenn Delacroix malt, ist es gerade so, als wenn ein Löwe ein Stück Fleisch verschlingt. Wie richtig ist das! Und, Théo, wenn ich an das denke, was ich den technischen Klub nennen möchte, wie langweilig ist der! Sei aber überzeugt, wenn ich etwas mit den Herren zu thun bekomme, stelle ich mich dumm, aber — à la Vireloque — mit einem „coup de dent“ hinterher.

Und ist es nicht etwas Fatales, überall das gleichmässige abthun (was man *abthun* nennt), — überall dasselbe langweilige Weissgraulicht, an Stelle von Licht und Helldunkel — Farbe, Lokalfarbe an Stelle von Nüancen. . . .

FANTIN-LATOUR †

Ein von Fantin-Latour mit Hingabe gepflegtes Gebiet war die Darstellung von Nymphen, die in unbestimmtem Lichte baden und von Musen, die inmitten einer Nebelschicht den Namen etwa von Berlioz an eine Grabtafel schreiben. Diese Bilder leiden an Monotonie. Ihr Helldunkel weist keine räucherigen Töne auf — das ist schön, doch sind sie im Ton arm, wenn sie auch sauber sind. Hauptsächlich kranken sie aber daran, dass in den hellen Partien des Fleisches ein fad-rosiger Ton wiederkehrt. Fantin-Latours Kunst reiht sich, das sieht man, in der Darstellung von Nymphen und Musen der *älteren* Kunst an, sie ist ein Sprössling der Kunstweise Prud'hons, der den Deutschen unbekannt geblieben ist. In diesem Fache hat Fantin das Wesen eines Autodidakten. Es zeigt sich etwas Schüchternes in ihm, nicht selten auch etwas Steifes. Diese Mängel werden unserer Genusssucht zu Annehmlichkeiten. Das Naive in diesen Arbeiten Fantins, die aus einer geistigen Aufnahme hervorgegangen sind, zieht an.

Auf der andern Seite tritt hinzu, dass unsere Zeit dem Excessiven sich zuneigt. Die Empfänglichkeit für Künstler wie Cézanne und van Gogh wird grösser und grösser. Es hat nichts Verwunderliches, dass eben deshalb Fantin geschätzt wird — gerade von den Freunden der excessiven Richtungen. Sie lieben ihn jetzt stärker als sie ihn in Epochen geliebt haben würden, in denen überhaupt das Naive herrschte. Wir dürfen uns trotzdem nicht verhehlen, dass die Musen und Nymphen, die von Fantin gemalt oder lithographiert worden sind, etwas Litterarisches haben.

Etwas litterarisch war Fantin auch als Bildnismaler. In jenen Fällen, in denen er nicht Einzelfiguren oder Gruppen von Zweien, sondern Gruppen von Mehreren gab, wie beispielsweise in seinen zwei bekanntesten Werken, dem „hommage à Delacroix" von 1864 und dem „hommage à Manet" von 1870. Seltsam ist, wie auf dem letztgenannten Bilde der Held selber, Manet gut herausgekommen ist: bedeutend, dabei dennoch glaubhaft, während Fantin ihm auf einem Einzelporträt eine recht unbedeutende Erscheinung gegeben hat. Hier steht Manet lächelnd da, den Cylinder auf dem Haupte, einen Spazierstock quer in beiden Händen — ungefähr wie monsieur Toutlemonde; nur durch Zolas unbezweifelbaren Ausspruch, dass Manet wie ein Bourgeois gewirkt hätte, heiter-gesellig, dem Behagen des Alltags völlig hingegeben, wird dies Einzelporträt Fantins von dem Vorwurf einigermassen entlastet, zu wenig au-delà zu sein. Im allgemeinen stehen aber die Gruppenbildnisse Fantins *unter* seinen Einzelbildnissen.

Bei den Gruppenbildnissen kann die einzelne Figur, für sich betrachtet, wohl gefallen — so vergisst man auf dem Manetgruppenbildnis z. B. nicht den langen jungen nachdenklichen Mann, der Manet beim Malen zuschaut — doch haben die Gesamtkompositionen etwas Verblasenes. In den aus einer, höchstens zwei Personen bestehenden Bildnissen Fantins hingegen gefällt der einzelne Mensch und es ist auch in der Anordnungsweise nichts, was missfallen könnte.

Die grosse Qualität Fantins ist die Ruhe seiner Bildnisse. Die Eigenschaften des Darzustellenden werden durch eine Art von Schleier gesehen, der sie zusammenhält — durch den Schleier eines Optimisten. Einen gutbürgerlichen Eindruck strömen diese einfachen Bildnisse aus. Der Maler scheint bei ihnen das Feld geräumt zu haben, nur den Psychologen — einen Psychologen, der gutartig ist, nimmt man

zunächst bei ihnen wahr. Auch scheint dem Psychologen zu Liebe die Beleuchtung gewählt zu sein: sie kommt dem Verlangen entgegen, dass nichts im Unklaren gelassen werde. Nur leicht sind die Schatten, durch die die Gesichter modelliert werden. Der Darsteller scheint sich mit einem solchen Verlangen nach einem Eindringen in das Wesen seinem Modell gegenübergestellt zu haben wie der photographische Apparat unbefangen ist, der in Werkstätten aufgestellt wird, die ein ähnliches Licht aufweisen wie dieses Maleratelier.

Fantin nimmt keinen Anlass, durch ein kellerartiges Licht irgendwie plötzliche, irgendwie frappierende Wirkungen hervorrufen zu wollen, er beleuchtet seine Modelle wie man annehmen würde, dass ein gelassener Mensch und ein Gentleman es thun würde und auf nichts scheint er bedacht zu sein als darauf, dass er objektiv sei, dass er treu und wahr und ganz ohne Geste wiedergebe, was er sieht. Den Maler in ihm entdeckt man dennoch; er zeigt sich in dem silbrigen Lichte, das alles umfängt; es löst selbst die Gestalten etwas auf und zehrt an ihnen. Es ist eine etwas transcendente Gesellschaft, die Fantin uns kennen lehrt; nicht so stabil wie die Manetsche; mit dieser verglichen etwas ephemer; nie aber so, dass die Figuren zu Traumgestalten werden. Sie sind solide durchmodelliert.

Eine besondere Fähigkeit entfaltet Fantin, sobald er stillumfriedete Existenzen darstellt, Wesen, die eine arbeitsame Lebensweise haben, Menschen, die ihr Hüttchen im Thal und nicht auf dem Gipfel gebaut haben, Malerinnen an der Staffelei in der Arbeitsschürze, Frauen, die Handarbeit machen, junge Mädchen, die die Augen auf ein geöffnetes Buch senken, Künstler mittleren Ranges (der Kupferstecher Edwards).

Das Darstellen von sympathischen Menschen lag ihm besser als das Ausdrücken von genialen. Er liebte das Darstellen von Menschen, die unter der Einwirkung von Genien glücklich sind. Ebenso wie er selber ein receptives Naturell war und wie er sich an Kompositionen machte, die Würdigungen für Delacroix, Victor Hugo, Richard Wagner zum Gegenstand hatten, so gab er auch receptive Wesen am besten wieder. Sein Manetporträt, selbst das gute, in der Gruppe, ist doch etwas vage, aber manches Bildnis, auf dem er ein nachdenkendes junges Mädchen wiedergegeben hat, ist äusserst präzis und inhaltreich, und bei der Lektüre, die er ihr in die Hand gedrückt hat, hegt man das Gefühl, Fantin würde den Autor des Buches — falls es ein Buch ersten Ranges ist — nicht so gut wiedergegeben haben, wie ihm das Mädchen gelang, das unter des Autors Einfluss liest.

Im letzten Grunde ist Fantin-Latour — bei allem, was seine Arbeiten zu ausgezeichneten stempelt und uns den Anlass giebt, ihn selbstverständlich einen Künstler, selbst einen sehr grossen Künstler zu heissen — in der Auslegung, die Herman Grimm dem Worte giebt, vielleicht als ein Philister zu bezeichnen: als ein Mann, der an dem Genie von grossen *anderen* Individualitäten seine innigste Freude findet — als ein Kunst-„publikum" im allerhöchsten Sinne.

Fantin arbeitete in einem Hause, das in einem Stadtviertel lag, in dem man meilenfern von dem Paris der Fremden und der Boulevards war. Ein Viertel, wie das „Marais", das uns Daudet beschreibt. Man konnte sich wundern, wenn das Gras es unterlassen hatte, zwischen den Ritzen der Pflastersteine emporzuwachsen. Es war ein Viertel, in welchem man nicht so sehr Maler oder Bildhauer — mochten sie auch von der Welt sich zurückgezogen haben — als gelehrte Einsiedler vermutete oder ruhige Bücherwürmer, die in sonnigen Häusern, von Gärten umgeben, ihr Leben in glücklichen Studien verbringen. In einem solchen Hause malte Fantin-Latour seine Nymphen und Musen — die wir heute noch bewundern, weil wir von der lauteren Empfindung gerührt werden, die bei ihrem Entstehen Gevatter stand —, seine prachtvollen Stillleben — vornehm verteilte Blumen zumeist, auf die er ein behutsames Licht fallen liess — und seine feinen Porträts, die, obwohl sie sehr diskret sind, doch auch so treu genannt werden müssen, das sie Dokumente für eine gewisse Bürgerschicht abgeben werden. Er malte im Erdgeschoss des Hauses — er und seine Frau. Zwischen ihren beiden Ateliers stand eine Thür offen. Fantin warf der im Nebenraum an einem Blumenstück malenden Gattin von Zeit zu Zeit ein Wort zu, auf das sie erwiderte. Alles sonst war still. Die Beiden waren Jean Paulische oder Raabesche Gestalten. Wäre nicht das Spezifische gewesen: das Glühen für Delacroix und die Verkettung mit dem Klassicismus Frankreichs durch Poussin und Prud'hon, so hätte man Fantin, dem in seinen Mannesjahren auch blondes Haar das träumerische breite Haupt umwallt hatte, für einen Deutschen halten können.

H.



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN, ETC.

Eine deutsche Centenar-Ausstellung, dieser Wunsch von Vielen, soll von kunstgelehrter Seite zur Ausführung gebracht werden. Schon ist die materielle Seite durch die Unterstützung einiger Mäcene gesichert. Dem in bedeutendem Umfang geplanten Unternehmen, das uns die Geschichte des letzten Jahrhunderts deutscher Kunst entrollen und manches Blatt der Geschichte neu schreiben wird, darf man mit dem höchsten Interesse entgegensehen.

✱

Das Kaiser Friedrich-Museum, über dessen Einrichtung der Direktor Geheimrat Bode in dem Aufsatz unserer diesmaligen Nummer „Kunstsammlungen und Museumsbauten hüben und drüben" Aufschluss giebt, wird bei seiner Eröffnung am 18. Oktober einen grossen Zuwachs zeigen. Noch ist nicht bekannt geworden, dass auch die Sammlung holländischer Bilder des Herrn James Simon dem Museum gestiftet worden ist. Geheimrat Bode wird uns über diese Sammlung einen Aufsatz schreiben.

✱

Ein eigenartiger Maler wird seine Thätigkeit auf der Bühne des Lessing-Theaters unter der Direktion von Otto Brahm entfalten: Edward Gordon Craig, der sehr talentvolle Sohn von Ellen Terry aus ihrer Ehe mit dem scenischen Architekten Craig, der in seiner Zeit berühmt gewesen war und ausgezeichnete Ideen über sein Fach gehabt hatte. Der Sohn ist ein ausgesprochenes Malertalent; wir können Grundzüge seiner Kunst bis zu Rowlandson zurückverfolgen; im allgemeinen sehen wir ihn von den englischen Präraffaeliten ausgehen, um zu den ihm eigenen Zielen zu gelangen — manchmal gemahnt er in seinen Zeichnungen auch an Guys. Er hat in London sechs Werke für das Theater eingerichtet: zwei Opern von Purcell, ein Werk von Händel, ein Stück von einem modernen Engländer, „Viel Lärm um Nichts" und „nordische Heerfahrt" von Ibsen. Wir werden in unserm nächsten Heft einen Aufsatz aus seiner Feder und einige seiner Zeichnungen und Holzschnitte veröffentlichen.

H.

✱

VOM VERBAND DER KUNSTFREUNDE IN DEN LÄNDERN AM RHEIN

Der Verband der Kunstfreunde veranstaltet seine erste Ausstellung in einem von der Stadt erbauten Gebäude in Cöln. Hierauf wird er seine Ausstellung in Darmstadt abhalten, in einem Hause, das der Gross-

herzog von Hessen auf der Mathildenhöhe zu errichten gedenkt.

❋

AUS SANS-SOUCI

Das Paradiesgärtchen, so heisst ein Teil des Gartens von Sans-Souci. Einer Zeitungsnachricht zufolge sollte in ihm eine „alpine Landschaft“ errichtet werden. Die Wahrheit ist, dass lediglich die Herstellung einer Verbindung zwischen der Orangerie und dem Belvedere beabsichtigt ist. Der Plan einer solchen Verbindung ist so verlockend und einleuchtend, dass es zu verwundern ist, warum er nicht schon längst ausgeführt wurde. Er besteht denn auch thatsächlich schon seit die Orangerie besteht, ja man kann sagen, dass er eine Bedingung für die Orangerie bildet. Diese ist bekanntlich ein grosses, langgestrecktes Bauwerk, auf einer Höhe im Norden des Sanssoucigartens, das an seinen Enden, im Osten und Westen von zwei Seitenflügeln begrenzt ist, die beide mächtige, hochgeschwungene Durchfahrten aufweisen. Man kann der Orangerie mit Recht vorwerfen, dass ihre Formen nicht ihrem Zweck entsprechen und dass ihr Material stellenweise bedenklich unecht ist. Das sind Mängel, die sich bei den grossen Dekorationsbauten aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts fast durchgängig finden. Die rein äusserliche Erscheinung der Orangerie ist aber jedenfalls eine sehr glückliche Nachahmung klassischer florentinischer Baukunst. Eine der schönsten architektonischen Wirkungen ist der Blick durch die beiden Durchfahrten der Seitenflügel. Der Genuss dieses Blickes wurde bisher stark beeinträchtigt durch den Umstand, dass nur die östliche Durchfahrt wirklich eine solche war, die westliche aber nicht. Dicht hinter dieser fällt der Hügel, auf dem das Orangeriegebäude steht, allseits steil ab und bietet gerade noch Raum für eine ganz kleine Terrasse, die nach Westen den Abschluss gegen die untere in einem Hohlweg vorbeigeführte Fahrstrasse bildet, und nach Süden und Norden gerade breit genug ist, um zwei steile, zum Teil durch Treppen ersetzte, Fusswege einmünden zu lassen. Der eine von ihnen führt nach dem Paradiesgärtchen, der andere nach der Rückseite der Orangerie und der ebenerwähnten Fahrstrasse. Hat man vom Paradiesgärtchen aus den Orangeriehügel erstiegen, dann kann es nicht ausbleiben, dass man über die weite, triumphbogenartige Eingangspforte ärgerlich erstaunt ist, weil offenbar kein fahrbarer Zuweg zu ihr führt. Beim Betreten der Orangerie von Osten her war bis vor kurzem der Eindruck nicht weniger störend. Dicht hinter dem westlichen Thorbogen ragten die Wipfel der Baumreihen an der Fahrstrasse empor und zeigten nicht nur schon von Weitem, dass die Durchfahrt dort versperrt war, sondern hemmten auch den Ausblick in die Ferne, der doch das Wenigste war, was man hinter der riesigen Öffnung erwarten durfte. Dass vor dieser sperrenden Laubwand eine Kopie der antiken Thusnelda aufgestellt war, konnte die Verstimmung nur steigern, nicht mildern. Heute schon sieht die Sache viel besser aus. Die Bäume der Fahrstrasse unterhalb des Westportals sind so gekappt, dass der Blick durch dieses Portal frei wird und hinüberschweifen kann zu dem reizenden Rokokobau des Belvedere, das ziemlich genau in der Axe der Orangerieportale liegt. Auch das Belvedere ist nach der Orangerie zu freigelegt, eine breite Rasenfläche führt von der Höhe, auf der es steht, nach der Orangerie hin. Es soll aber noch mehr geschehen. Die Terrasse im Westen der Orangerie soll vergrössert, vorgeschoben werden über die Fahrstrasse hinaus, bis zum jenseitigen Rande des Hohlwegs. Die Mulde zwischen diesem Rande und dem Belvederehügel, die bisher mit Getreidefeldern bestanden war, wird gegenwärtig ausgefüllt, so dass die Rasenfläche vor dem Belvedere ebenmässig weitergeführt werden kann bis zu der erweiterten Orangerieterrasse, und folglich die Verbindung zwischen Orangerie und Belvedere in Zukunft nicht nur für das Auge bestehen wird. Die 50 Meter lange eiserne Spann-Brücke, von der die Zeitungen sprechen, könnte nur für die Überführung der Fahrstrasse, also für eine Breite von wenigen Metern in Frage kommen. Auch für diese Überführung ist sie aber bis jetzt noch nicht vorgesehen. Das Paradiesgärtchen wird jedenfalls von allen getroffenen und noch zu treffenden Veränderungen gar nicht berührt, sondern nur ein kleiner toter Winkel hinter dem Paradiesgärtchen, der stets ausserhalb des Verkehrs und der gärtnerischen Anlagen stand und gelegentlich als Abladestelle für welkes Laub benutzt wurde.

Fritz Rumpf.

DRITTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. SEPTEMBER. AUSGABE AM ERSTEN OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTVIER
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



EDWARD GORDON CRAIG, SCENE AUS EINEM FEENMÄRCHEN



FERDINAND HODLER

VON

FRANZ SERVAES



ES war die ruhmvolle Thätigkeit der jetzt abgeschlossenen Kunstperiode, die Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen für unsere künstlerische Sprache zu erobern. Diese Periode ist abgeschlossen, nicht in dem Sinne, dass nun nichts mehr zu thun übrig bleibe, wohl aber in dem anderen, dass an ihren Grundresultaten nicht mehr zu rütteln ist. Und jede Weiterentwickelung, mag sie auch scheinbar entgegengesetzte Ziele verfolgen, wird sich mit diesen Resultaten auseinanderzusetzen haben, wird sie gründlich und ehrlich verarbeiten müssen, ehe sie auch nur den kleinsten Schritt in anderer Richtung, oder gar „darüber hinaus", thun kann. Nur *mit* dem Impressionismus, niemals gegen ihn, werden wir weiterkommen, wenn wir jetzt uns rüsten, die grosse Stilkunst für unser Zeitalter zu entdecken und für die *Einheitlichkeit* der Naturerscheinungen den adäquaten künstlerischen Ausdruck zu finden.

❊

Hierin scheint mir die Bedeutung des schweizer Malers Ferdinand Hodler zu liegen. Er ist der erste der bewussten und starken Stilkünstler, der die Errungenschaften des Impressionismus voll und klar in sich verarbeitet hat. Er ist darum, so schön und innig seine Beziehungen zur alten Kunst viel-



FERDINAND HODLER, DIE ENTTÄUSCHTEN

fach sind, das Gegenteil eines Archaisten. Von der alten Kunst hat er die Gesinnung, das Gefühl für Würde und Grösse und zweifellos auch manch kostbaren technischen und kompositionellen Einblick. Von der Natur aber hat er die stetig nachströmende Kraft, die immer wahre Frische, das still-beruhigte Selbstvertrauen. Nur ein Kulturloser oder ein Schwächling hat Furcht vor der künstlerischen Vergangenheit. Der Starke, der Kulturbewusste aber weiss, dass ihm die Vergangenheit vom Reichtum der Gegenwart und von der Unmittelbarkeit eigenen Schauens nimmer etwas rauben wird, dass sie ihm jedoch erst die ganze Fülle der Zukunft erschliesst und verbürgt.

Hodlers kompositionelles Prinzip, der „Parallelismus", macht nicht seine geschichtliche Bedeutung aus. Dieser war vor ihm schon da; von der alten Kunst ganz zu schweigen, bei Puvis so gut wie bei Marées; er ist auch in Klingers grossen Kompositionen nachweisbar und hat in der Plastik und im Kunstgewerbe sich Geltung verschafft. Eher schon haben die Charakterstärke und die Bewusstheit, womit Hodler jenes Prinzip festhält und konsequent weiter ausbaut, Anspruch auf historische Bedeutsamkeit. Aber der Kernpunkt seines Wertes wird doch darin gesucht werden müssen, dass in ihm jene zwei Strömungen zusammenfliessen und sich miteinander organisch verbinden, die vor ihm zumeist als unvereinbare Gegensätze empfunden wurden. Marées ist daran zu Grunde gegangen, dass er seine kühne und heldenhafte Suche nach dem Stil im bewussten Gegensatz zum Impressionismus unternahm und darum gar zu einseitig als Linienproblem auffasste. So blieb er mit der Farbe völlig im Alten, ja ging noch hinter die Errungenschaften seiner Zeit um ein beträchtliches zurück. Puvis war zu sehr älterer Zeitgenosse der grossen neuen Reformatoren, als dass er deren bahnbrechende Prinzipien, die er mild als möglich erwog, nach ihrer vollen Bedeutung hätte in sich aufnehmen und eigenkräftig verarbeiten können. Auch bei unserem Klinger spüren wir immerhin ein Manko. Wohl hat er sich mit den Problemen der Impressionisten beschäftigt und ist ihnen mit jenem unerschrockenen Arbeitseifer nachgegangen, der ihn auszeichnet (L'heure bleue). Aber er ist nicht fertig damit geworden; er hat es nicht vermocht, sie für seine Zwecke zu adaptieren; sie wurden ihm nicht eine natürliche und selbstverständliche Sprache. Als er an seine Kolossalgemälde schritt, warf er, um des „Stiles" sicher zu sein, den „Impressionismus" über Bord und konstruierte sich ein Licht, das es nie und nirgends hat gegeben. Das Umgekehrte ist bei Segantini der Fall. Dieser grosse Künstler war im Licht völlig sicher und hatte auch ein eminentes Empfinden für die stilvolle Aufteilung der Fläche. Aber er blieb im Figürlichen noch zu abhängig, sei es von Millet (was weniger empfindlich ist), oder, was uns mitunter fatal berührt, von Watts. Jedenfalls ist er

bei seinem kurzen Erdendasein in dieser Hinsicht nicht bis zu jener Höhe selbständiger Eigenart vorgedrungen, die ihm bei längerem Leben wohl beschieden gewesen wäre. Auf van Gogh aber mag ich nicht eingehen. Denn dessen Ergebnisse sind mir (soweit ich sie kenne), trotz Meier-Graefe, zu embryonal, als dass ich sie ruhigen Gewissens in Rechnung stellen könnte. Ich habe hier mehr Respekt vor dem Gewollten und glühend Ersehnten als vor dem thatsächlich Geleisteten und Gekonnten; mehr Hochachtung vor dem Charakter und Märtyrerberuf als Ergriffenheit vor der künstlerischen Schöpfung.

So scheint mir also Hodler der erste und bis jetzt einzige zu sein, der die Kraft gehabt hat, die Ergebnisse der impressionistischen Entwicklung einer neu zu findenden Stilkunst, oder sagen wir: der Wiedergeburt des Freskostiles in grösserem Umfange dienstbar zu machen. Einzig die sogenannten Neo-Impressionisten (van Rysselberghe u. s. w.) könnte man daneben anführen, und gern gebe ich zu, dass diese auf sehr beachtenswerten, manch Neues erschliessenden Wegen sind. Aber einerseits sind hier die Resultate doch noch immer problematisch, andererseits sind der monumentale Instinkt und die Grösse der Formenanschauung bei Hodler dermassen höher entwickelt, dass man ihn mit jenen nicht auf eine Stufe stellen kann. Jene sind interessante Experimentatoren, die als Zeit- und Uebergangserscheinungen nicht ausser Acht zu lassen sind; Hodler aber ist ein runder und reifer Künstler, der seinen Leistungen, so neuartig sie sind, oft ein geradezu klassisches Gepräge zu geben weiss. Er spricht deshalb zu *allen* Zeiten, vielleicht am wenigsten freilich zu unserer zerfahrenen und verarmten Gegenwart, die ihn übersieht oder nur mit Widerwillen anerkennt (Meier-Graefe, Muther u. a.).





FERDINAND HODLER, FRÜHLINGS-ERWACHEN

Der archaisierende Stilismus, der als Gegenschlag gegen den Impressionismus etwa Mitte der neunziger Jahre auftauchte, darf heute wohl als beseitigt betrachtet werden. Die Erkenntnis konnte nicht ausbleiben, dass es bei Stilschöpfungen weder darauf ankommen könne, die mit Blut und Geist errungenen Ergebnisse der letzten Künstlergeneration leichtherzig preiszugeben, noch gar, die stilvolle Formensprache vergangener Jahrhunderte kritiklos, und oft geradezu gefühllos, in unsere so gänzlich anders geartete Gegenwart zu übernehmen. Nur eine Epoche, in der man gar keinen Stil mehr besass, konnte ein derartiges Quiproquo überhaupt gelten lassen. Sehr vieles aus der englischen Kunst praerafaelitischen Angedenkens gehört hierher; von deutschen Schöpfungen vor allem das Werk Melchior Lechters, das trotz immensen Farbenglanzes und geistreich dekorierender Dichtersprüche wenig Eigenleben aufweist und manchmal in einer bis zur Leblosigkeit verknöcherten Gotik geradezu erstarrt. Auf diesem Wege konnten wir nicht weiterkommen, ohne unser Fühlen entweder zur leeren Hülse aufzublasen oder völlig verfallen zu lassen. Stil kann nicht übernommen, Stil muss in stetem geistigem Ringen täglich neu geschaffen werden. Darum ist der Impressionismus, d. h. die Fähigkeit, lebendige Eindrücke künstlerisch umzusetzen, seine unerlässliche Voraussetzung, und darum haben die grossen Impressionisten, Manet und Degas vor allem, bei uns Leibl und Liebermann, stets „Stil" besessen, auch ohne dass sie ihn ostentativ auf ihr Programm setzten. Schliesslich bleibt wahre Kunst ohne Stil genau so wenig denkbar als ohne Natur.

Nicht also um ein Prinzip wird hier gekämpft, — denn dieses versteht sich von selbst — sondern nur um das Quantum der Kräfteverteilung. Soll man die Natur vor allem sichtbar machen und das Stilelement bloss durchscheinen lassen? oder soll man

den Stil nachdrücklich hervorkehren und die lebendige Naturbeobachtung diskret im Hintergrunde halten? Fragen, die die Aesthetik nicht beantworten kann und auch garnicht zu beantworten braucht, weil beide Arten gleichberechtigt sind. Hier entscheiden vielmehr von Fall zu Fall auf der einen Seite die individuelle Künstlerneigung und die momentane Zeitbestimmung, auf der anderen der Zweck und die Gelegenheit des künstlerisch zu schmückenden Ortes. Die Kunst hat hier völlig freie Wahl und sie kann sich ihre Aufgabe stellen wie sie will. Nur das Eine ist von ihr zu fordern, dass sie die gestellte oder gewählte Aufgabe streng sinnentsprechend und einheitlich durchführe, und dass sie den Zufall nur als lieblichen Anlass, nicht aber als lockenden Herrn in Rechnung stelle und verwerte.

Hodler hat sich (und kommt damit einer gewissen Zeitstimmung entgegen) für die stärkere Betonung des Stilelementes entschieden. Er will die Einheit des Naturganzen im Bilde festhalten und muss deshalb die Einzelbeobachtung energisch zurücktreten lassen und selbst den Schein der Zufälligkeit peinlich ausmerzen. Nicht die Erscheinungen selbst, ihren Rhythmus will er darstellen; ihre Einordnung in und unter das Gesetz. Und damit will er zugleich für unser Auge verstärkte dekorative Wirkungen schaffen — Wirkungen, die dem durch die Architektur erzielten parallelen Gleichklang möglichst nahekommen. Die Beziehungen des Bildes zum umschliessenden architektonischen Raum sollen hierdurch in einer geläuterten Form fühlbar werden.

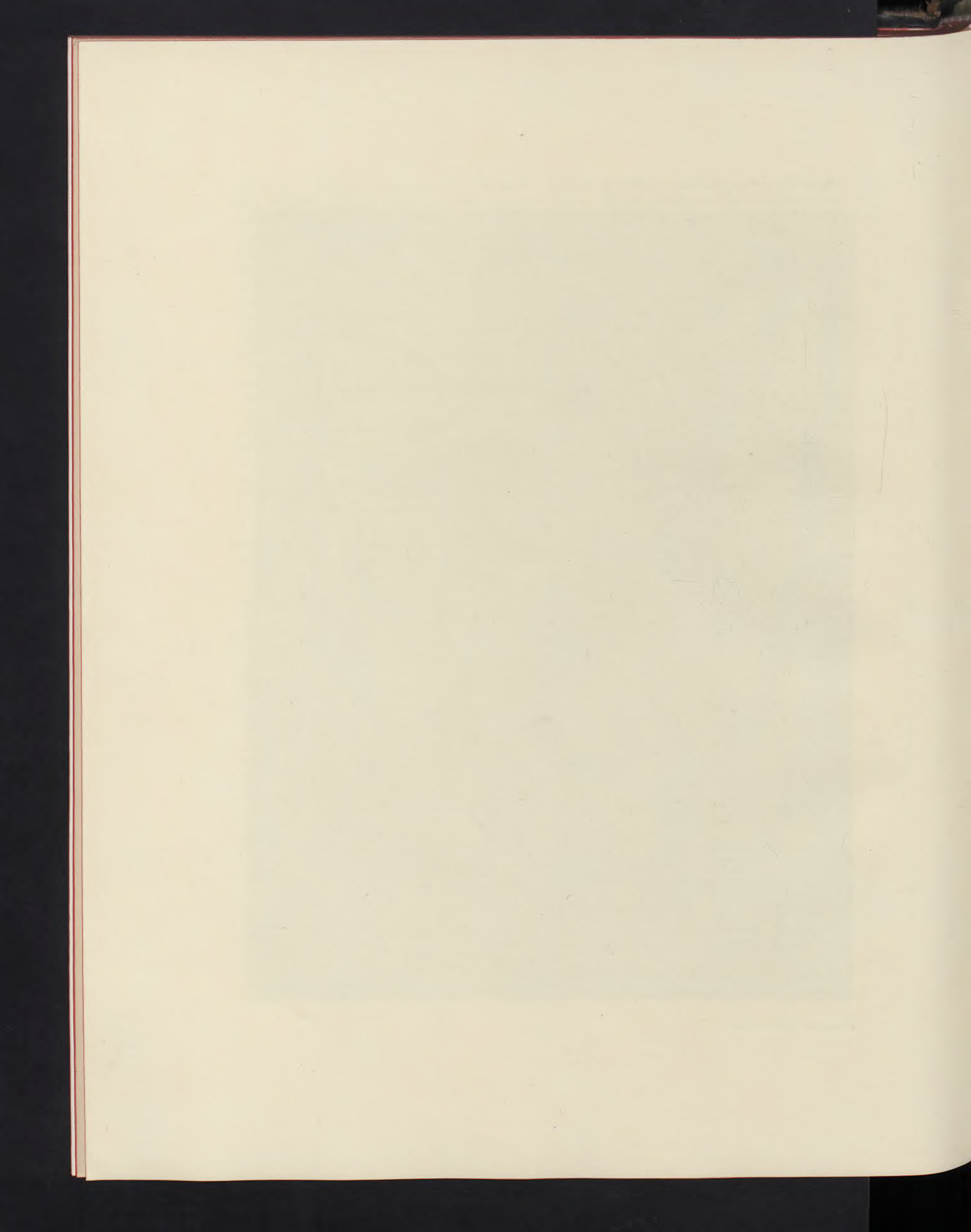
Hodler geht also, nachdem über ein Menschenalter lang vielfach die japanischen Dekorationsprinzipien massgebend waren, mit bedachtem Ernst auf die abendländischen Traditionen wieder zurück. Statt der feinen, geistreichen, prickelnden Willkür, der scheinbaren Sorglosigkeit und amüsanten Regellosigkeit (hinter der sich dennoch stets ein höchst differenziertes Wägen und Wählen gefällig verbarg), bringt er uns wieder den wichtigen Aspekt fester Korresponsionen und kontrapunktischer Widerspiele. Was die Antike, was Byzanz, was Giotto und das Quattro Cento gewollt und befolgt haben, das wird so in seine Rechte wieder eingesetzt und mit einer gewissen germanischen Trotzköpfigkeit als persönlich geltender Kanon gleich-



FERDINAND HODLER, EURHYTHMIE



FERDINAND HODLER, TELL





FERDINAND HODLER, DIE KINDHEIT

sam wieder aufgestellt. Ein gewisser Enthusiasmus für das Gesetz und dessen sichtbare Erfüllung charakterisiert diesen schweizerischen Dickschädel, der gerade in der Anwendung der höchsten Strenge die wahre Erfüllung seiner kostbaren Künstlerfreiheit erkennt. Mag hier mitunter eine gewisse Starre walten, so ist doch wohl im ganzen unverkennbar, dass eine derartige stolze und freie Unterwürfigkeit unter eine frei erkannte künstlerische Gesetzmässigkeit unserem abendländischen Grundempfinden in hohem Masse entspricht.

✻

Als Schweizer ist Hodler gleichsam geborener Freiluftmensch. Was Licht, was Luft, was Natur ist, brauchte er niemals zu lernen. Er brauchte, was er von Haus aus wusste und fühlte, sich bloss intakt zu erhalten, um es dann künstlerisch fruchtbar zu machen. Und wenn ihn die Heiligkeit seiner Bergwelt schon früh zu einer gewissen Wucht und Gottesfürchtigkeit der Anschauung erzog, so blieb doch stets sein Auge klar und hell, sein Verstand trocken und sein Wille ungebeugt. Die Farbensprache der Freiluftmaler, selbst die extremste, bedeutete ihm nichts Sonderbares. Es war seinem Auge natürlich und dünkte seiner Hand kein Wagnis, den breiten Lichtstrom hereinzulassen und geruhig Hell neben Hell zu sehen und zu setzen. Er hat eine Anzahl kleiner Landschaftsbilder gemalt, die von einer derben Urwüchsigkeit und Frische sind. Der Geruch von Almen und der Hauch kühler Berge wehen uns an; saftig und üppig strecken sich blumige Weiden, auf denen klare Bäche über Geröll dahinkollern; Sonne dringt zwischen Laub und Zweigen hervor und malt zitternde Kringel auf roten Waldboden. Das haben auch andere gemalt und manche haben es im Intimen noch feiner beobachtet. Was dennoch bei Hodler hervorsticht, ist der Ausdruck der Kraft und der Selbstverständlichkeit, womit sich derlei ohne Verwunderung giebt. Es sind gleichsam Schularbeiten des Malers, auf denen man trotzdem die Eigenart eines Sondernaturells spürt.

Mehr als die Landschaft wirkte indes von jeher auf Hodler der Mensch. Doch existiert für ihn nur — und hier zeigt sich gleich die Löwenklaue des geborenen Stilkünstlers — der zeitlose Mensch. Schweizer Buab'n und Deandl hat er ebensowenig gemalt wie städtische Hochtouristen. Und selbst der arbeitende und ringende Mensch des Ackerfeldes und der Trift, den Millet und Segantini verherrlicht haben, besitzt für ihn keine Anziehungskraft. Selbst der ist ihm noch zuviel Zufallserscheinung. Doch auch der paradiesische Mensch eines Puvis de Chavannes oder Ludwig von Hofmann wird verworfen. Der steht wiederum zu sehr ausserhalb des Lebens. Leben und Schicksal sind aber von dem Begriff Menschheit nicht zu trennen. Und damit sind auch Leiden und Leidenschaft, Kampf und Erschöpfung so gut wie jede freudige Bewegung und Erregung der Seele für den Darsteller des Menschlichen Themen von ewigem Gehalt und an keinerlei Zeitform gebunden. Hodler denkt im Innersten viel zu realistisch, um derlei zu verkennen. Für ihn ist der Mensch, auch in der abstraktesten Erscheinung noch, stets der Sohn der Erde, irdischen Affekten und irdischen Schicksalen durchaus unterworfen. Und so will er ihn fassen, so stellt er ihn vor uns hin, von allem Zufälligen erlöst und ganz ins Typische gesteigert.

Hierfür sind tiefstes und differenziertestes Fühlen,



FERDINAND HODLER, JÜNGLING, VOM WEIBE BEWUNDERT

genaueste und kälteste Beobachtung, strengstes und weitestes Wissen ebenso erforderlich als die Kraft der künstlerischen Abstraktion. Wer nicht alle Strassen der Menschheit durchwandert ist und nicht alles Erleben der Menschheit zu seinem eigenen gemacht hat, wer nicht überall die Augen offen und nicht in jeder Lage die geübte Hand arbeitsbereit gehalten hat, der ist zu einer solchen Leistung nicht befähigt. Durchmustern wir die Werke Ferdinand Hodlers auf diese Ingredienzien hier, so gewahren wir allenthalben den Kenner des Menschlichen. Als Dichter und Denker zeigt er dieses so gut wie als Maler und Zeichner. Das erste Erwachen der Sinnlichkeit, was man gemeinhin „Liebe" nennt, ist kaum je naiver und urwüchsiger, und vielleicht niemals rückhaltloser geschildert worden als auf Hodlers Gemälde „Frühling". Dieses Aussersichsein des knieend verzückten, noch keiner Scham sich bewussten Mädchens, das vor dem tumb und stolz in junger Gliederpracht sich aufrichtenden Knaben mit eingekniffenen Augen, betroffen Finger und Arme spreizt, ist eine völlig neue Vision, die vom Künstler eine wahrhaft klassische Formulierung erfuhr. Die ganze Süssigkeit, Unbedingtheit, Tollheit und Hingerissenheit der ersten Brunst, die dumpf explodiert, ist hier bewundernswert dargestellt. Mit feiner Weisheit und Kennerschaft wird dawider die sinnliche Erregung des bewusst gewordenen, der Sitte unterworfenen Weibes contrastirt. Kaum eine Bewegung machen die vier neben einander aufgereihten Frauen, die auf dem Bilde „Jüngling, vom Weibe bewundert", an dem nackt dahinwandelnden Knaben vorüberschreiten. Nur leise wenden sie die Köpfe und bloss die Eine, schier unmerklich, den Arm. Aber in ihren gespannten Gesichtern und starr gewordenen Augen verrät sich deutlich die Erregung, die sie kundig und eifrig verhehlen. Gewiss ist es subjektiv und hat wohl den Wert eines persönlichen Bekenntnisses, dass bei Hodler nicht der Mann sondern das Weib der verlangende Teil ist, und dass, soviel mir bekannt, im Werk dieses Malers die Darstellung der männlichen Brunst und des vollen Liebesrausches fehlen. Aber wenn hier auch eine Lücke herrscht, so ist doch jener andere Vorgang, den Hodler wählt, nicht minder typisch, und daran ändert auch die Thatsache nichts, dass er nur sehr selten dargestellt, also wohl von der Mehrzahl der Künstler nicht empfunden wird. Es mag dahinstehen, ob hier nicht Hodler sogar den tieferen Menschheitsblick gethan hat.

Dieses Eigenwillige, Unkonventionelle charakterisiert unseren Künstler überall, wo er sich an die



FERDINAND HODLER, DIE NACHT

grossen Probleme des Menschenlebens heranwagt. Als ein durchaus Persönlicher begleitet und bespiegelt er dessen Triumphe, Kämpfe und Verzichte. Und stets ist es eine echt-moderne malerische Vision, die ihn dabei vorwärtstreibt. So wird ihm der Kampf um die Wahrheit zum siegreichen Hervorbrechen des Lichtes. Wie eine menschlich geformte Lichtsäule, doch von der Strenge und Erhabenheit eines alten Kultbildes, tritt die Figur der Wahrheit zwischen die Dunkelgestalten der Finsternismächte, die fliehend sich umkehren. Und stärker noch feiert er das Licht, wie in einem Dankgebet an die Spenderin aller Herrlichkeit und Kraft, in dem Gemälde „Der Tag". Dies ist das Erwachen der Menschheit durch die Gnade der Sonne. Von heiliger Helle und Wärme durchrieselt, und halb noch geblendet von der Fülle des Segens, richten nackte Gestalten scheu sich empor, noch schlummertrunken und schwer, doch dankbar und ahnend dem Höchsten zugewandt. Der michelangeleske Rhythmus dieser Formenwellen umschliesst selbständig beobachtete Bewegungsmotive von grosser Ausdruckskraft. So gehören die beiden Eckfiguren, namentlich die linke, die mit herrlich bewegten Armen inbrünstig die Hände faltet, zu Hodlers höchsten Visionen der menschlichen Gestalt. Als Tages- und Lichtheld, in einer frappierenden Harmonie von Weiss und Dunkel, trotzig gefügt, schreitet auch der „Tell" einher, gleichsam die Verkörperung menschlicher Thatkraft und naiver Siegesfreude. Seine That hat er vollbracht, und nun geht er wie ein Prediger umher und verkündet den Völkern die Freiheit. Das Sagenhaft-Individuelle tritt fast völlig zurück hinter dem Menschheitlich-Symbolischen. Der schweizerische Bauer und Jäger ist zwar unverkennbar, doch wie ins Kyklopische gesteigert, einer Urwelt entsprossen, die wir schauernd verehren.

Mehr ans Historische (für gelehrte Pedanten freilich noch lange nicht genug) hielt sich Hodler in dem im Staats-Auftrag geschaffenen „Rückzug



FERDINAND HODLER, DAS ALTER

der schweizer Landsknechte nach der Schlacht bei Marignano“. Doch auch hier ist das Typische hervorgekehrt, und wie „Tell“ uns den siegreichen Helden verkörpert, so sehen wir hier die besiegte, doch im Unterliegen noch ungebrochene Heldenschar. Und damit klingt denn das Tragische des Menschenschicksales sonor und kraftvoll an, um in einer Reihe von weiteren Schöpfungen ergreifend sich auszuleben. Stark vernehmen wir diese Note schon in dem 1891 entstandenen Gemälde „Die Nacht“. Da hat sich ein schwarzverhülltes Albgespenst mitten in die Schar friedlicher und erschöpfter Schläfer eingeschlichen, und bleiches Entsetzen tritt auf das Antlitz des jählings Erwachten, da er das dunkle Schicksalsweib schwer und drohend über sich gebeugt sieht. Diesem furchtbaren Schreck, der wie ein tiefer Blick in den Abgrund des Lebens wirkt, folgt dann die Ermattung und die trübe Resignation. Das Klagelied der Menschheit hebt an. Wir sehen „Die Enttäuschten“ und „Die Lebensmüden“. Beidemal sitzen je fünf ergraute Männer, friesartig nebeneinander gereiht, auf einer Bank und sinnen, vergrämt und vergrübelt, ihrem entschwundenen Lebensglück nach: prachtvoll gegriffene, ungemein charakteristisch belebte Gestalten, die aber durch die rhythmische Anordnung und die ideale Gewandung dem gemeinen Alltagsdasein enthoben sind. Und wie der Gang zum Tode endlich mutet das Gemälde „Eurhythmie“ an, auf dem fünf apostelartige Greise still und gefasst, doch von des Lebens Not und Enttäuschung gebeugt, leise hinter einander ins Unabänderliche dahinziehen. Unwillkürlich denkt man vor dem Bilde an Rodins „Bürger von Calais“. Aber in der Verwandtheit menschlicher Stimmung enthüllt sich ein völliges Auseinandergehen künstlerischer Zielkräfte. Rodin geht auf das ganz bestimmte Einzelwesen und auf den klar herausgeschälten einzelnen historischen Moment (in dem dann freilich die ungeheuere Wucht und Typik leidenden Heldenmuts, je länger je deutlicher, zu uns spricht). Jede gewollte künstlerische Ordnung, die die Realität des Eindruckes verkürzen könnte, verwirft er in dem Grade, dass er auch das Letzte von Linienrhythmik zerstört und seiner Gruppe einen Aufbau giebt, die von keiner Seite aus einen ungebrochenen Anblick gewährt. Wollte er doch sogar mit einem wahren Fanatismus der Wirklichkeitsabsicht, die Gruppe ohne Postament inmitten des Marktplatzes von Calais zur Aufstellung bringen, damit dem Hinzutretenden jene Todeshelden schier leibhaftig entgegenkämen. Lauter Tendenzen, die im Grunde direkt unkünstlerisch sind, und die nur durch die unwillkürliche Schöpfermacht solch eines Kunstgenies wie Rodin durch die That paralysiert werden konnten. Bei Hodler aber herrscht das klare strenge Erkennen des künstlerisch Notwendigen, und wenn auch das Menschlich-Ergreifende des Ausdrucks und der Impetus der Leidenschaft gewiss nicht an das Rodinsche Werk heranreichen, so hat ihn doch sein bewusst-rhythmisches Streben keineswegs gehindert, menschliche Tiefen vor uns aufzuschliessen und unser Herz wie mit Schicksalshand zu berühren.

*

Hodlers Menschheitsbildern wohnt ein gewisser sakraler Charakter inne, und diese Feierlichkeit der Gesinnung, vor der Alles Bedeutung hat, bietet uns



FERDINAND HODLER, DIE LEBENSMÜDEN



FERDINAND HODLER, DER TAG



FERDINAND HODLER, DER AUSERWÄHLTE

wohl den Schlüssel zu des Künstlers Allerinnerstem. Mit ehrfürchtigen Blicken geleitete er die Menschheit bis zum Grabe, und voll tiefer Andacht begrüsst er sie an ihrer Wiege. Dem werdenden Menschen, der als ganz junge Knospe zart und schmächtig ins Leben hineinwächst, hat er ein Bild gewidmet, das uns wie ein Weihe- und Altarwerk berührt. „Der Auserwählte“ heisst dieses Bild, und es zeigt uns sechs segnende Schutzgenien, die ein kleines nacktes Kind, das vor seinem Lebensbäumlein kniet, huldreich umschweben. Es ist sozusagen Hodlers „kirchlichste“ Schöpfung — einer erträumten Zukunftskirche gewidmet — und darum offenbart es uns wohl am absolutesten die Elemente seines malerischen Stils.

Wenn dieses Bild ein Grundgebrechen hat, so ist es dieses, dass es unabhängig von einem bestehenden Raume entstand. Für sich ist es nicht halb so viel, als es durch seine Beziehungen zu einem bestimmten feierlichen Raume, etwa einer idealen Taufkapelle, sein müsste. Aber uns fehlen der Ritus und die symbolischen Zeremonien, die solch einen Raum benötigten, und die damit auch diesem Bilde erst jene erhabene Gemeinverständlichkeit geben würden, die der Künstler vielleicht naiverweise stillschweigend voraussetzte. Etwa wie ein gotischer Kirchenchor wirkt dieses Bild auf mich. Die vom dunkleren Grunde sich abhebenden weissen Engelgestalten erinnern in der Silhouette an korrespondirende spitzbogige Fenster, und das Bäumlein mit dem knieenden Kind böte dazu den Altar und den Adoranten. Nur indem man derartigen Stimmungen nachgiebt, vermag man die Komposition dieses Bildes zu verstehen. Es wäre ja weit effektvoller und sinnlich reizvoller gewesen, die Engel in schönen Schlingungen und Biegungen ihren Schutzbefohlenen umschweben zu lassen, in eleganten Verkürzungen und mit lyrischen Gebärden. Etwa Stuck hätte diese, nach Analogie seines Furienbildes, gemacht. Aber das gerade hat Hodler nicht gewollt. Und wenn er wohl auch zu weit ins entgegengesetzte Extrem ging und einen parallelen Gleichklang bot, der etwas Erzwungenes und Erklügeltes hat, so hat er doch jedenfalls seine künstlerische Ueberzeugung hier mit grossartiger Rückhaltlosigkeit und Klarheit formuliert. Man kann kaum von einer Komposition, man muss hier schon von einer Architektur des Bildes reden. In horizontal angeordnete Streifen, die hell und dunkel nebeneinanderstehen und halbbogenförmig aufsetzen, ist dieses Bild gegliedert. Die menschlichen Gestalten aber haben sich in Kleidung, Haltung und Gebärde dieser Streifenanordnung eingefügt. Darum liegen die lang herunterfliessenden Mäntel der Genien steif, wie zu Nischen geordnet, auf dem Boden auf, die Füsse hängen ziemlich hilflos darüber, die Arme sind gezwungen um den Leib gepresst, und die Flügel sind zu embryonalen Stümpfen zusammengeschrumpft, denen man keinerlei Tragkraft zutraut. Gewiss, das sind Fehler; aber sie werden durch den kompositionellen Grundgedanken erklärt. Bewundernswert jedoch ist, wie der Künstler, ungeachtet dieser Fehler, einen leeren Schematismus vermied. So hat trotz des gesuchten Parallelismus die Handhaltung der einzelnen Engel manch Individuelles, und vor allem sind die Köpfe von jeglicher konventioneller Schablone frei und zeigen biedere Schweizer-Gesichter, die der Künstler unbefangen der Natur entnahm und bloss im Ausdruck gemessen steigerte.

Was dieses Bild uns lehrte, das können wir auch bei den anderen, die wir früher durchmusterten, aufs neue bestätigt finden. Genau mit der gleichen Strenge ist die „Wahrheit“ komponiert. Fast könnte man einen Schnitt durch die Mitte des Bildes machen und hätte zwei gleiche Hälften. Bei den fliehenden Männern, von denen auf jeder Seite einer entbehrt werden könnte, wirkt das ein wenig doktrinär. Aber die Mittelfigur der nackten Wahrheit tut im Gleichklang ihrer Bewegungen eine monumentale und erhabene Wirkung. Oder man sehe das Gemälde „Der Tag“: wie der Rhythmus der Bewegungen von der Mitte nach der Seite zu, gleichmässig flutend, verebbt; und wie zwei unsichtbare parallele Halbbogen diese Bewegungslinien oben und unten einzurahmen scheinen. Sehr interessant ist auch der „Tell“ in seiner Kombination horizontaler und vertikaler Linien, die dem Ganzen eine prachtvolle Gebundenheit geben, ohne dass doch ein Zuviel von Absicht kleinlich wirkte und hierdurch störte.

Auch das Landschaftliche fügt sich diesen Gesetzen. Es ist auf allen Figurenbildern aufs äusserste eingeschränkt und hat fast nur mehr dekorativen und symbolisch andeutenden oder linearen Wert. So ist beim „Tell“ die Schnee-, Wolken- und Felsenstaffage völlig ornamental behandelt, und auf manchen anderen Bildern sind Blumen und Gräser wie eine Teppichstickerei in kleinen grellen Farbentupfen über das Bild verstreut. Stets ist der Raum nur aufs spärlichste angedeutet, wie das ornamentaler Gepflogenheit entspricht. Denn nicht das

Bild soll als Raum, sondern der Raum, in dem es hängt, soll durch das Bild wirken. In Wahrheit aber sollen diese Bilder gar nicht „hängen“. Das müssen sie nur aus Not; sie sollten ein Teil der Wandfläche sein, Fresken. Doch nur ein einziges Mal hat Hodler Fresken machen dürfen, für das züricher Museum, und da war er durch seine Auftraggeber beschränkt, sodass er nur teilweise zeigen konnte, was er will. Immerhin hat er auch hier schon bewiesen, welchen Weg das moderne Fresko zu gehen hat. Aber seine wahre und letzte Meinung in dieser Sache verkünden doch nicht die wirklichen Fresken, sondern die als Fresko komponirten Tafelbilder. Hier malte er, einzig sich selbst überlassen, seine innerste Ueberzeugung. Und indem er, in grandioser Selbstsicherheit, auch vor der äussersten Formulierung nicht zurückschreckte, wurde er das, als was man ihn hoffentlich bald allgemein erkennen wird: ein Bahnbrecher für den malerischen Monumentalstil der Zukunft.



FERDINAND HODLER, WEIBLICHER KOPF AUS DEM BILDE „DIE EMPFINDUNG“

DAS KABINETT SIMON; DIE STIFTUNG DES HERRN JAMES SIMON IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

VON

WILHELM BODE

ES mögen ein- oder zweiundzwanzig Jahre her sein, dass ein mir damals nur von der flüchtigen Berührung gelegentlich der Ausstellung zur Feier der Silberhochzeit unseres Kronprinzenpaares im Februar 1882 bekannter junger berliner Kaufmann, Herr James Simon, mich darauf aufmerksam machte, er habe ein von mir in einem Aufsatz über F. Hals und seine Schule erwähntes Gemälde des seltenen holländischen Malers Willem Bartsius erworben, dessen Besichtigung mir vielleicht von Interesse sein würde. Bei dem Besuche zeigte er mir noch einige gleichzeitig von ihm erworbene holländische Bilder—so gut und so schlecht, wie man sie damals in Berlin, fern vom grossen Kunstmarkt, erwerben konnte. Die Gründung unserer berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft, welche in diese Zeit fiel, führte uns häufiger zusammen. Bei Unterhaltungen über die Chancen für günstige Ankäufe alter Kunstsachen fragte mich Herr Simon, ob ich wohl bereit sein würde, ihm, da er selbst wenig Zeit habe, sich im Kunsthandel näher umzusehen, gelegentlich zu guten Erwerbungen zu verhelfen; er würde dafür auch gern unseren Museumssammlungen behilflich sein. Den Pakt, den wir damals schlossen, haben wir beide, glaube ich, ehrlich gehalten. Mit dem Interesse, namentlich dem werkthätigen Interesse für unsere Museen war es damals noch schwach bestellt. Erst ein oder zwei Jahre früher hatte ich für die Abteilung der mittelalterlichen und Renaissancebildwerke — nach einem ersten, völlig ohne Nachfolge gebliebenen Versuche, bei dem ich selbst in die Bresche gesprungen war, — das erste Stück als Geschenk erhalten; um dreihundert Mark zu decken, hatten drei Gönner zusammenschiessen müssen! Noch ein paar Jahre später holte ich mir von einem der reichsten Finanzmänner Berlins, dem ich die Schenkung eines interessanten, keineswegs kostspieligen Gemäldes vorzuschlagen wagte, einen Korb, uud bekam die patriotische Begründung: für den reichen Staat tue er armer Mann prinzipell nie etwas! Da ich auf ähnliche Anschauungen und Grundsätze meistens stiess, wo ich ausnahmsweise einmal schüchtern anklopfte, stellte mir ein Gönner, der sich aus eigenem Antrieb meldete, eine sehr willkommene Aussicht. Die Hoffnung, die ich daran knüpfte, hat Herr Simon nicht nur erfüllt, er hat sie sehr weit übertroffen. Das thätigste Interesse für die Gemäldesammlung übertrug er bald auch auf die Abteilung für Renaissancebildwerke; mit der Zeit

ist er den meisten Sammlungen der Museen hilfreich beigesprungen; sein Name ist in den weitesten Kreisen bekannt geworden durch die Gründung der deutschen Orientgesellschaft, welche u. a. die Förderung der vorderasiatischen und ägyptischen Abteilungen bezweckt, durch die Ausgrabungen in Babylon, Assur u. s. f. Jetzt hat er seinen Namen dauernd mit den K. Museen verknüpft durch eine Schenkung, die selbst in England und Amerika wenige ihresgleichen hat. Herr James Simon hat den grössten Teil seines Kunstbesitzes, die Renaissancesammlung, dem Kaiser Friedrich-Museum zum Geschenk gemacht, wo sie seit der Eröffnung am 18. Oktober ein besonderes Kabinett einnimmt.

Diese Simonsche Sammlung ist von sehr mannigfaltiger Art: neben Gemälden enthält sie Skulpturen, Bronzen, Medaillen und Modelle von Medaillen, Plaketten, Wachsbossierungen, Miniaturen, Majoliken, Möbel u. s. f. Wäre sie nur die zufällig entstandene Sammlung eines Kunstfreundes, so würde sie in ihrer Gesamtheit bei dem bestimmt ausgeprägten Charakter unseres Museums in die historische Abfolge desselben schwerlich ganz hineingepasst haben; aber ihre eigentümliche Entstehung verdankt sie, dass sie sich unseren Sammlungen gut einfügt, sie nach den verschiedensten Richtungen ergänzt und vervollständigt. Hatte doch Herr Simon schon früh durchfühlen lassen, dass seine Sammlung gelegentlich einmal ganz oder teilweise in die Museen aufgehen könne; ich entsprach daher nur seinem eigenen Wunsche, wenn ich ihm bei Erwerbungen, auf die ich ihn aufmerksam machte, besonders solche Stücke vorschlug, die auch für die Museen erwünschte Bereicherungen gewesen wären. Dazu kamen manche Stücke der Kleinkunst, die Herr Simon auf Reisen in Italien, Frankreich und Deutschland erwarb. Dass diese Sammlung noch bei Lebzeiten des Besitzers an die Museen übergehen könnte und noch von mir denselben eingereiht werden sollte, hatte ich allerdings nie zu hoffen gewagt.

Die Sammlung hat ihren Platz neben dem Saale der italienischen Bronzen gefunden. Dies hat den besonderen Grund, dass die grössere Hälfte der Gegenstände Bronzen sind: einige Plaketten, Kunsttafeln, Thürklopfer und ähnliche Gebrauchsgegenstände aus Bronze, dann Bronzestatuetten und namentlich eine stattliche Sammlung von Medaillen. Wie jene die Zahl und Art unserer reichen Bronzesammlung in erwünschter Weise vermehren und ergänzen, so sind die Medaillen eine äusserst dankenswerte Zugabe zu unserer Plakettensammlung; sind sie doch von ganz verwandter Art und vielfach von den gleichen Künstlern; man kann sie nur mit und neben einander voll würdigen und kennen. Auch für unser Medaillenkabinett, das ja gleichfalls mit in die Räume des Kaiser Friedrich-Museums übergesiedelt ist, hat diese Simonsche Medaillensammlung ihre Bedeutung, da sie eine Reihe von seltenen Stücken besitzt, die dort ganz fehlen, oder nicht in guten Exemplaren vorhanden sind; sie ist zum Teil gerade mit Rücksicht auf die Vervollständigung unseres Kabinetts entstanden.

Herr Simon hat seine Sammlung so bereitwillig stets gezeigt und regelmässig bei hiesigen Ausstellungen dargeliehen, sie ist daher namentlich in Berlin so bekannt, dass hier wenige Worte zu der Einführung seines Renaissancekabinetts in unsere Museen genügen werden.

Bilder und Skulpturen gehören der Renaissancezeit und zwar vorwiegend der Frührenaissance. Die italienische Kunst ist darin so vorwiegend, sie bestimmt den Charakter der Sammlung so sehr, dass wir sie passend zwischen die Kabinette der italienischen Schule einreihen konnten. Doch sind die Gemälde der altniederländischen und altdeutschen Schule wie die deutschen Medaillen und Modelle, so wenig laut sie sprechen, doch von besonderem Wert und Interesse. Sie haben bei der Aufstellung keinen Platz für sich bekommen, sondern zwischen den Italienern, neben denen sie stand halten, ohne sich gegenseitig zu beeinträchtigen.

Die Mitte der einen Wand nimmt ein grösseres Rundbild der florentiner Schule ein: eine Madonna mit zwei Engeln, die das Kind verehren, ein charakteristisches, treffliches Werk des Rafaellino del Garbo, der hier in der schwärmerischen Andacht der holden Gestalten dem Botticelli, in der hellen Farbigkeit dem Filippino in seinen früheren Gemälden nahe steht. Um dieses Andachtsbild gruppieren sich die meisten anderen Gemälde der Frührenaissance, vorwiegend Werke oberitalienischer Künstler. Ein Wasserfarbenbild auf feiner Leinwand, Maria, das Kind an sich schmiegend, ist eines jener frühen, tief empfundenen Werke Mantegnas, die unter dem unmittelbaren starken Einflusse Donatellos, seines eigentlichen Meisters, entstanden. Von den vier venezianischen Bildnissen der Richtung des Gian Bellini ist das idealisierte Frauenbild, durch das zierliche Salbgefäss in der Linken als Magdalena charakterisiert, wegen seiner hellen Farbigkeit und schwachen Modellierung bisher stets als ein Werk

des Vincenzo Catena bestimmt worden. Das prächtige Blau des Gewandes wie der Typus sprechen aber dagegen; neuerdings ist der Name des Cordelle Aghi dafür genannt worden. Auch die anderen Bildnisse haben bisher auf ihren Meister nicht sicher bestimmt werden können, obgleich sie jenem noch überlegen sind. Der junge Mann mit schwarzer Kappe über dem braunen Haar und schwarzem Vollbart erinnert in der Kraft der Schatten und in der Tiefe der Färbung an Antonello; Santa Croce könnte in guter Stunde ein solches Bild gemalt haben, wie das kleine bezeichnete Meisterwerk in der Galerie Poldi zu Mailand beweist. Das grössere Bildnis eines jungen bartlosen Mannes von feinen Formen und zartem Teint scheint nicht rein venezianisch; die Farben sind etwas harziger, körniger als die durchsichtigen Farben der Bellini-Schule und erinnern mehr an seine Nachfolger in Vicenza, wie Montagna und Marescalco, ohne dass ich einen dieser Künstler bestimmt als Meister zu nennen wagte. Ebensowenig befriedigen die Namen, die für das reizende Frauenbild vorgeschlagen, das als Gegenstück zu jenem Jünglingsporträt aufgestellt ist. Auf schwarzem Grunde — wie alle diese Bildnisse — hebt sich die echt venezianische volle jugendliche Frauengestalt trotz ganz schwacher Modellierung hell und leuchtend mit ihrem weichen aschblonden Haar in weissem Netz und dem reichverzierten weissen Kleid ab. Sein eigentümlicher Zauber hat noch jeden bestochen und nach dem Namen des Künstlers suchen lassen. Bissolo, wie es der pariser Händler nannte, von dem es erworben wurde, ist es gewiss nicht; er ist viel trockener und reizloser. Man hat — wie so gern bei venezianischen Bildern, die ein Rätsel aufgeben, auf Jacopo de' Barbari geraten; das ist aber nur möglich, wenn man den Homunculus der Kunstgeschichte, wie er aus den Morellischen Retorten herausgesprungen ist, für lebensfähig hält! Dann muss das Bild natürlich noch altertümlich, noch vor 1500 gemalt sein, denn damals verliess ja Jacopo Venedig auf immer! Nun verraten aber schon das Kostüm, der Stoff, der Schnitt, die Haartracht, selbst die Ornamente der Stickerei, dass wir uns bereits im vollen Cinquecento befinden. Vor 1510 kann das Bild keinesfalls entstanden sein, wahrscheinlich ist es erst zwischen 1515 und 1520 gemalt worden und zeigt daher schon Anklänge an Palma und an Lotto, dessen Jugendwerke ja auch als Werkstücke zu dem Monument herangeschleppt worden sind, das man dem bescheidenen kleinen Maler und Stecher Jacopo de' Barbari errichtet hat, um daran die eigene Grösse zu zeigen. Sollte das Bild nicht ein späteres Werk des Vincenzo Catena

RAFFAELLINO DEL GARBO, MADONNA

sein, auf den alle jene Eigentümlichkeiten passen? In der Stickerei des Brustlatzes der jungen Dame finden sich — das eine Mal verkehrt — die verschränkten Buchstaben eines Namens C. M. oder M. C.; gewiss haben wir nicht den Namen des Künstlers darin zu suchen, sondern, wie mehrfach auch bei Dürers Frauenbildnissen, den der Dargestellten: C. Morosini, Michiel, Mocenigo, — oder M. Cornaro, Contarini oder wie die reiche vornehme venezianische Dame sonst heissen mochte.

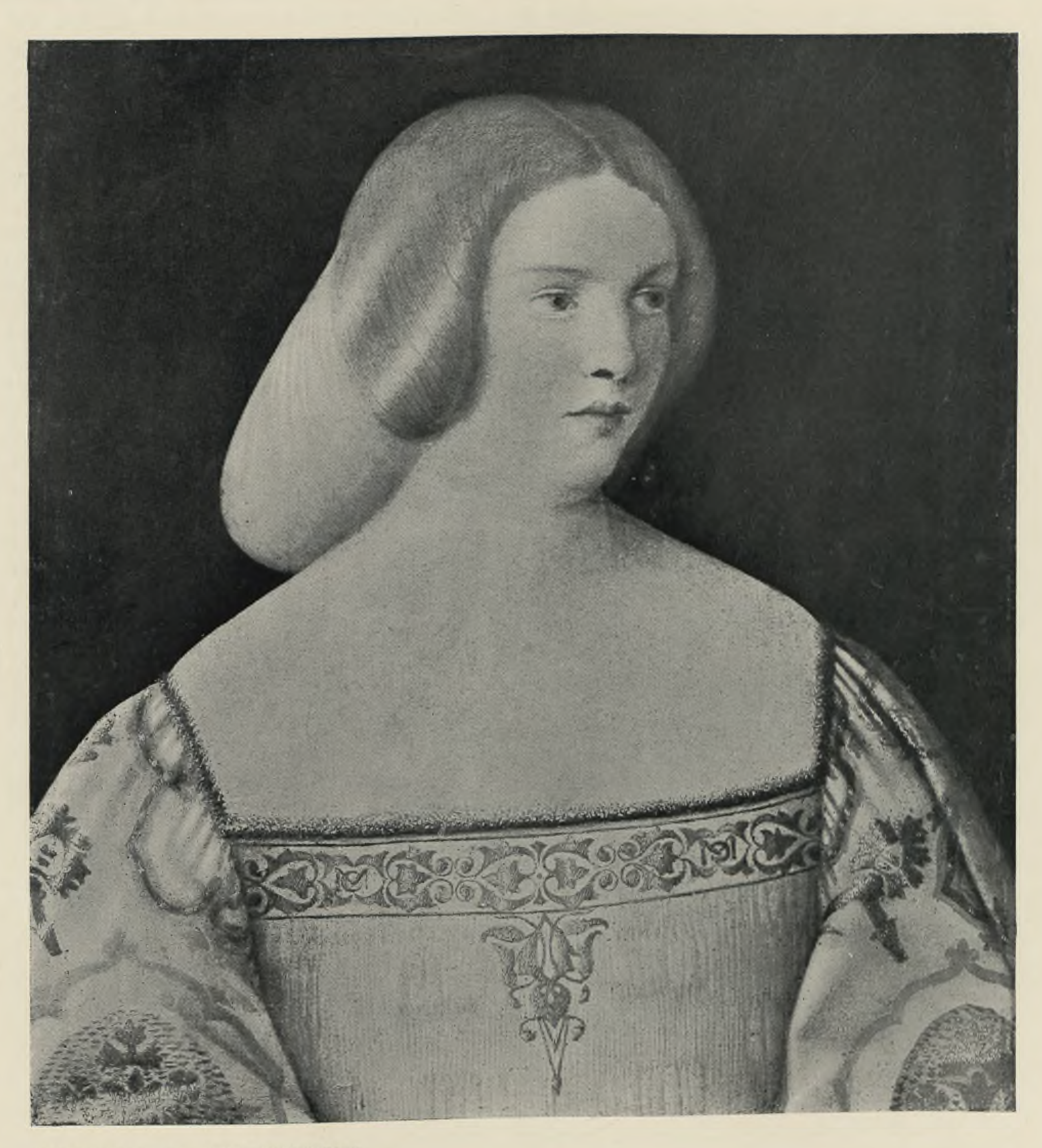
Von zwei historischen Darstellungen der Zeit ist eine gleichfalls venezianisch, Christus in Emaus von Marco Marziale. Der Künstler, dessen seltene Bilder zur Hälfte dieses eine Thema wiederholen, ist hier noch besonders herbe, aber pikant in der Farbenzusammenstellung, trotz einer gewissen Trockenheit und Härte. Das Gegenstück, der Tanz der Salome, ist früher und verrät den umbrischen Künstler in der tiefen, trockeneren Färbung, in der leichten, heiteren Art der Erzählung und in der grossen architektonischen Bühne, auf welcher der Maler die Scene vorführt. Wie jene Bildnisse der Bellini-Schule die zahlreichen und mannigfachen historischen Gemälde dieser Schule in unserer Galerie in erwünschter Weise bereichern, so ist auch dieses Bild der Schule von Perugia, das dem Fiorenzo di Lorenzo am nächsten steht, für diese in unserer Galerie so dürftig vertretene Schule ein sehr erfreulicher Zuwachs.



BRONZINO, PORTRÄT EINES JUNGEN MANNES

Die gegenüberliegende Wand mit Kunstwerken aus der ersten Hälfte des Cinquecento beherrschen zwei äusserst wirkungsvolle grössere Bildnisse zur Seite eines Madonnenbildes in prächtigem alten Tabernakel. Die Bestimmung dieser kleinen Madonna, nicht nur auf den Meister, sondern selbst auf die Schule erscheint äusserst schwierig. Deutlich mischen sich venezianisch-veronesische Elemente in der tiefen Farbe und koloristischen Wirkung mit florentinisch-lombardischen, die von Leonardo herkommen: in den Formen, dem starken Helldunkel, in der Anordnung in einem Zimmer mit dem Ausblick in die Landschaft durch ein kleines Fenster; eine Anordnung, welche den Florentinern durch die von ihnen so hoch geachteten flandrischen Bilder vermittelt wurde. Das feine farbige Tabernakel giebt dem leuchtenden Bilde, dessen Meister wir am ersten in Vicenza suchen möchten, einen ausserordentlich wirkungsvollen Abschluss.

In diesem Madonnenbild sind wir noch im Anfange des Cinquecento, atmen fast noch Quattrocentoluft; die beiden Bildnisse zu den Seiten zeigen volle Cinquecento-Kunst. Der bartlose Jüngling, der vom Buche aufblickt und mit grossen forschenden Augen hinausschaut, als ob er die Erklärung seines Lehrers über eine schwere Stelle des Buches in sich aufnehmen wollte, verrät auf den ersten Blick seinen Meister Bronzino. Nur er hat diese vorvornehmen florentiner Gestalten zu malen gewusst, geistige Genussmenschen, welche die lange schwere Zeit, die mit der Revolution Savonarolas über Florenz hereinbrach, streng erzogen hatte, an die Freiheit und Herrschaft gewöhnt und jetzt im Anfang des Imperialismus zwischen aufgezwungener



VINCENZO CATENA (?), WEIBLICHES BILDNIS

Hofstellung und zwecklosem Verschwörerleben im Auslande schwankend. Der junge Edelmann des Simonschen Kabinetts ist eine der vornehmsten Erscheinungen dieser Art, ein würdiges Gegenstück zu dem jungen Martelli, den unsere Galerie aus dem Palazzo Strozzi erwarb. Als Pendant dieses Bildes ist ein farbig sehr wirkungsvolles Bildnis aufgestellt, das angeblich einen Bischof von Brescia darstellt und beim früheren Besitzer als ein Werk des Lorenzo Lotto galt. Weist aber die Herkunft aus Brescia schon auf einen brescianischen Künstler, so lassen die tiefen, warmen Farben kaum einen Zweifel daran, dass wir in dem Bilde ein Werk des Romanino aus seiner mittleren Zeit vor uns haben, ausgezeichnet durch den feinen individuellen Ausdruck und die höchst malerische Wirkung. Auch die Flüchtigkeit in der Zeichnung der Hände ist ganz charakteristisch für diesen koloristisch so bedeutenden Künstler.

Die niederländischen Bilder der Sammlung sind vier kleine Tafeln mit einzelnen Heiligen und Landschaft aus Gerard Davids späterer Zeit sowie zwei Bildnisse, beide auf ihren Meister noch nicht bestimmt, obgleich sie in Brügge ausgestellt waren. Das Brustbild einer jungen Frau, fast im Profil, erscheint auf seinem dunklen, grünen Grunde, in dem hellen Fleischton und der schwachen Modellierung, wie ein ins Niederländische übertragenes Werk eines Catena oder Basaiti. Das Brustbild eines Geistlichen mit Händen, nur wenig über halblebensgross, zeigt noch nichts von italienischem Einfluss; der Ausdruck hat etwas kleinlich verkniffenes, die Zeichnung ist mager und eckig, aber neben der ehrlichen Wiedergabe der Persönlichkeit hat auch die Farbe eine eigentümlich einschmeichelnde Wirkung. Zwei Bildnisse von Bartel Bruyn vom Jahre 1534, Mann und Frau darstellend, stehen den besten Arbeiten dieses Holbeins der norddeutschen Porträtmaler ganz nahe.

Unter den grösseren Bildwerken des Kabinetts fällt die Zahl der glasierten Robbia-Arbeiten auf; sämtlich charakteristische und gute Arbeiten des Andrea, noch aus dem 15. Jahrhundert: zwei Kirchenväter in rundem Fruchtkranz, denen der Evangelisten in Madonna delle carceri in Prato ähnlich, eine feine Anbetung des Kindes — die Komposition, die der Künstler so oft wiederholt hat, — und als Hauptwerk die schöne Madonna mit Engeln zu Häupten, ein frühes Werk, bei dem die alte Vergoldung noch ganz erhalten ist. Die



ANDREA DELLA ROBBIA, MADONNA MIT ENGELN



DAS KABINETT JAMES SIMON IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

unglasierte, bemalte Thonfigur der h. Katherina, das Gegenstück einer h. Dorothea in unserer Sammlung, hat die hohe Schönheit und den eigentümlichen Reiz schüchterner Weiblichkeit, die manche Frauengestalten Andreas in so hohem Masse auszeichnen.

Neben kleineren Arbeiten, wie die Statuette eines segnenden Christus in Marmor von Mino, dem Modell einer Madonnenstatue von Benedetto da Majano und ein paar reizvollen Marmorreliefs der lombardischen Schule, heben sich ein paar lebensgrosse Thonbüsten heraus. Die Büste eines jungen Geistlichen von schlichten, ansprechenden Zügen, einfacher aber zwingender Individualistik (wie mir Dr. Knapp mitteilt, nach dem Vergleich mit der Medaille des Lysippus wahrscheinlich das Porträt des Kardinals von S. Giorgio, Raffaello Riario), scheint mir ein charakteristisches Werk der letzten Zeit des Benedetto da Majano, während eine viel derber empfundene, aber sehr lebensvolle Knabenbüste bologneser Charakter, dem Francia verwandt, verrät. Das reizvolle Reliefporträt einer jungen Frau in pietra serena steht dem Desiderio nahe. Auch für den Humor ist in der Sammlung gesorgt: die lebensgrosse Maske eines Narren, das Modell von der Hand eines trefflichen Künstlers aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, zeigt in köstlicher Weise das Gemisch von Verschlagenheit und Blödheit, welches diesen Buffonen eigentümlich war. Diese Werke der grossen Kunst bestimmen in der Hauptsache den Eindruck des Zimmers; die zahlreichen kleineren Stücke, die in Rahmen vereinigt oder einzeln an den Wänden sowie in der grossen Vitrine über dem prächtigen achteckigen Renaissancetisch in der Mitte des Zimmers aufgestellt sind, stehen aber an Wert und Interesse den grösseren Kunstwerken keineswegs nach.

Den grössten Umfang unter diesen Werken der Kleinplastik nimmt die Sammlung der Medaillen ein. Sie umfasst rund 350 Stück, von denen etwa 60 deutschen und französischen, die grosse Mehrzahl italienischen Ursprungs sind. Es ist die bedeutendste Sammlung ihrer Art, die sich in deutschem Privatbesitz befand. Die französischen und deutschen Medaillen sind zwar nur Stichproben, um neben den italienischen zu zeigen, was auch jene Meister vermochten; aber sie enthalten einzelne besonders gewählte Stücke von grosser Seltenheit oder Unica. Namentlich gilt dies von den deutschen Medaillen des Hans Schwarz, Hagenauer und anderer Hauptmeister, denen sich ein Dutzend trefflicher Modelle in Holz und Stein anschliesst. Die italienischen Medaillen bieten eine vollständige Uebersicht über das, was Italien nach dieser Richtung geleistet hat. Die Mehrzahl der Künstler ist vertreten, namentlich alle bedeutenderen Kräfte, und zwar regelmässig mit mehreren oder einer ganzen Reihe von Stücken. So Vittore Pisano, Niccolò Fiorentino, Caradosso u. a. m. Ein Hauptwert liegt in der verhältnismässig grossen Zahl sonst ganz unbekannter Medaillen, die fast den zehnten Teil der Sammlung ausmachen.

Die Abteilung der Plaketten, an Zahl fast so bedeutend wie die Medaillensammlung, ist nicht an unser Museum übergegangen, da dieses die Plaketten in unerreichter Fülle besitzt; Herr Simon hat diese Sammlung daher dem Kaiser Friedrich-Museum in Posen zum Geschenk gemacht. In seinem Kabinett hat nur eine Reihe angewandter Plaketten, wie man sie nennen könnte, d. h. kleine Geräte mit Plaketten, namentlich Kunsttafeln, Tintefässer, Kästchen u. dergl., Platz gefunden, welche die kleine Zahl derselben in unserer Sammlung wesentlich vermehrt. Die Glocken, Mörser, Thürklopfer, Thürzieher, die in unseren Museen bisher für das Kunstgewerbemuseum gesammelt wurden, sind durch verschiedene hervorragende Stücke — ich nenne nur den Thürklopfer mit der von Schlangen umgebenen Maske — eine sehr erwünschte Bereicherung unserer Broncesammlung. Dasselbe gilt von den Broncestatuetten des Simon-Kabinetts, etwa dreissig Stück, die sämtlich in unserer Sammlung fehlen. Darunter die Gruppe von Riccio, Nymphe auf einem Hippokampen, eine Eva als Leuchter von einem Künstler von Fontainebleau, mehrere treffliche Pferde aus der Werkstatt Riccios, Leonardos und anderer Künstler, Figürchen von Vittoria, Gian Bologna und so fort. Alle diese Broncen bilden mit unserer reichen Sammlung dadurch, dass diese in den dem Simon-Kabinett benachbarten Räumen aufgestellt sind, gewissermassen ein Ganzes.

Zu den seltensten Werken der Kleinplastik, weil der Zerstörung besonders ausgesetzt, gehören die Wachsreliefs der Renaissance. Aus Cellinis Selbstbiographie wissen wir, dass Künstler von seiner Bedeutung sie ausführten; auch von anderen Goldschmieden und Medailleuren der Zeit, wie von Abondio, ist uns dies bezeugt, aber kaum eines dieser reizvollen Porträts oder kleinen mythologischen und Heiligen-Darstellungen lässt sich auf einen bestimmten Meister zurückführen. Die Sammlung Simon enthält verschiedene dieser seltenen Stücken: ein Frauenporträt in der feinen alten Silberrahmung, florentinisch und in der Art des Cellini sowie ein zweites, diesem nahekommendes Bildnis einer jungen Frau;

ein paar junge Märtyrerinnen, trotz dem Motiv von grösstem Liebreiz; eine kleine hl. Familie in zierlicher Montierung, einen David mit dem Haupte Goliaths; dann verschiedene spätere Wachsbossierungen, worunter namentlich die grossen Reliefporträts von Ludwig XIV. und seinem Sohne von besonderem Interesse sind.

Das Elfenbein, eines der geschätztesten Materiale für die Kleinkunst durch das ganze Mittelalter, war bei den Künstlern der Renaissance nicht beliebt; sie suchte Farbigkeit und tonige Wirkung, die beim Elfenbein schwer zu erzielen ist. Es sind daher nur wenige Elfenbeinskulpturen aus der Renaissancezeit erhalten; man kannte sie so wenig, dass ein wahres Meisterstück, der florentiner Altar, den das Louvre mit der Sammlung Timbal erwarb, auf einer grossen londoner Versteigerung vor etwa fünfundzwanzig Jahren für eine Fälschung gehalten wurde und daher keinen Käufer fand. Unser Museum besitzt aus dieser Zeit und Schule ein ausgezeichnetes kleines Reliefporträt, vielleicht von der gleichen Hand wie das Altärchen im Louvre. Aus so früher Zeit hat das Kabinett Simon freilich, ausser einer tüchtigen niederländischen Madonnenstatutte des XV. Jahrhunderts, kein Stück aufzuweisen. Dagegen sind fünf Figuren aus der vorgerückten Zeit der Renaissance hervorragende Stücke, und aus etwas späterer Zeit finden wir noch eine tüchtige Statuette der Lucrezia.


BENEDETTO DA MAJANO, BÜSTE DES KARDINALS RAFFAELLO RIARIO

Als Ausstattung dieser Werke der Malerei und grossen und kleinen Plastik hat Herr Simon seinem Kabinett noch mehrere gute italienische Majoliken, einige Kusstafeln und Kasten in Limoges-Email und ähnliches, sowie namentlich einige wirkungsvolle Florentiner Möbel der Renaissance mitgegeben, welche zum malerischen und wohnlichen Eindruck des Kabinetts wesentlich mit beitragen. Dadurch fällt das Zimmer aus dem monumentalen Charakter der übrigen Räume des Museums etwas heraus; mit Absicht, um die Entstehung der Sammlung und ihre frühere Aufstellung in einem Privathaus zu bekunden. Liegt doch die Bedeutung der Simonschen Schenkung nicht am wenigsten darin, dass durch sie aufs Deutlichste eine neue Epoche in der Geschichte unserer Königlichen Museen dokumentiert wird: die Museen sind aus dem Stadium, in dem sie ausschliesslich der Fürsorge der Regierung und ihrer Beamten überlassen waren und nur von einem kleinen Kreise benutzt wurden, herausgetreten, sie sind in das geistige Eigentum der gesamten Bevölkerung übergegangen; ihre Erhaltung und ihr Förderung wird jetzt und in Zukunft vom Volke getragen und lebhaft unterstützt. Weitere Beweise dafür bieten die Ueberlassung der Galerie Adolf Thiem, wie die leihweise Ausstellung der Galerie Wesendonk im Kaiser Friedrich-Museum, die uns ein ander Mal beschäftigen werden.



EDWARD GORDON CRAIG

Edward Gordon Craig ist ein junger Mann von etwa dreissig Jahren, der zeitlos wirkt. Wenn er verstimmt worden ist, kann er wie ein Vierzigjähriger aussehen; wenn er seine Gemütsruhe hat und die natürliche Heiterkeit auf seinem etwas mädchenhaftem Gesicht eingekehrt ist, scheint er zweiundzwanzig Jahre alt zu sein. Er geht ein wenig vornübergebeugt; irre ich nicht, so ist das der Gang von Henry Irving, dem Schauspieldirektor, der Craigs Lehrmeister war. Craig hat unter ihm als Statist zuerst, in kleineren Rollen hernach gearbeitet — seine schönste Erinnerung an den Schauspielerberuf, dem er angehört hat, ist aber die, wie er als Direktor einer kleinen Truppe die Provinzen bereisen und Shakespearesche Stücke aufführen durfte. Im Schatten des Theaters ist Craig herangewachsen. Seine Mutter war Ellen Terry, die gefeierte Schauspielerin, die Irvings Mitspielerin während langer Jahre war.



A WOOD ENGRAVING BY GORDON CRAIG

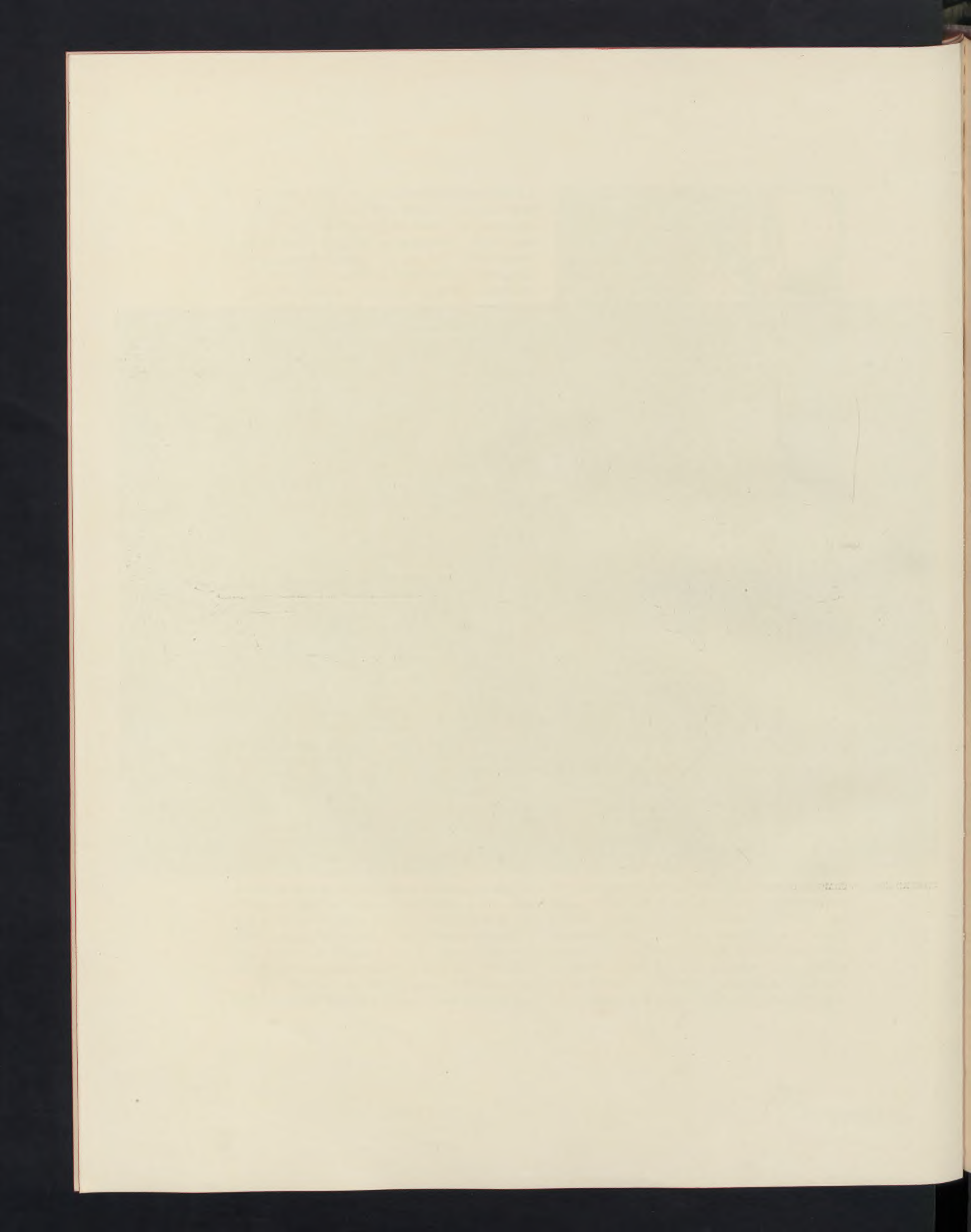
Craigs Vater war ein ausgezeichneter Bühnenarchitekt. Ich sah eine Photographie, die nach einer von Craigs Vater gestellten Scene aus einer altgriechischen Tragödie aufgenommen war; ganz hervorragend. Craigs Vater hat auch Aufzeichnungen über die scenischen Einrichtungen sämtlicher Shakespeare'schen Dramen hinterlassen, von denen behauptet wird, dass sie noch jetzt, dass sie erst jetzt vorbildlich erscheinen.

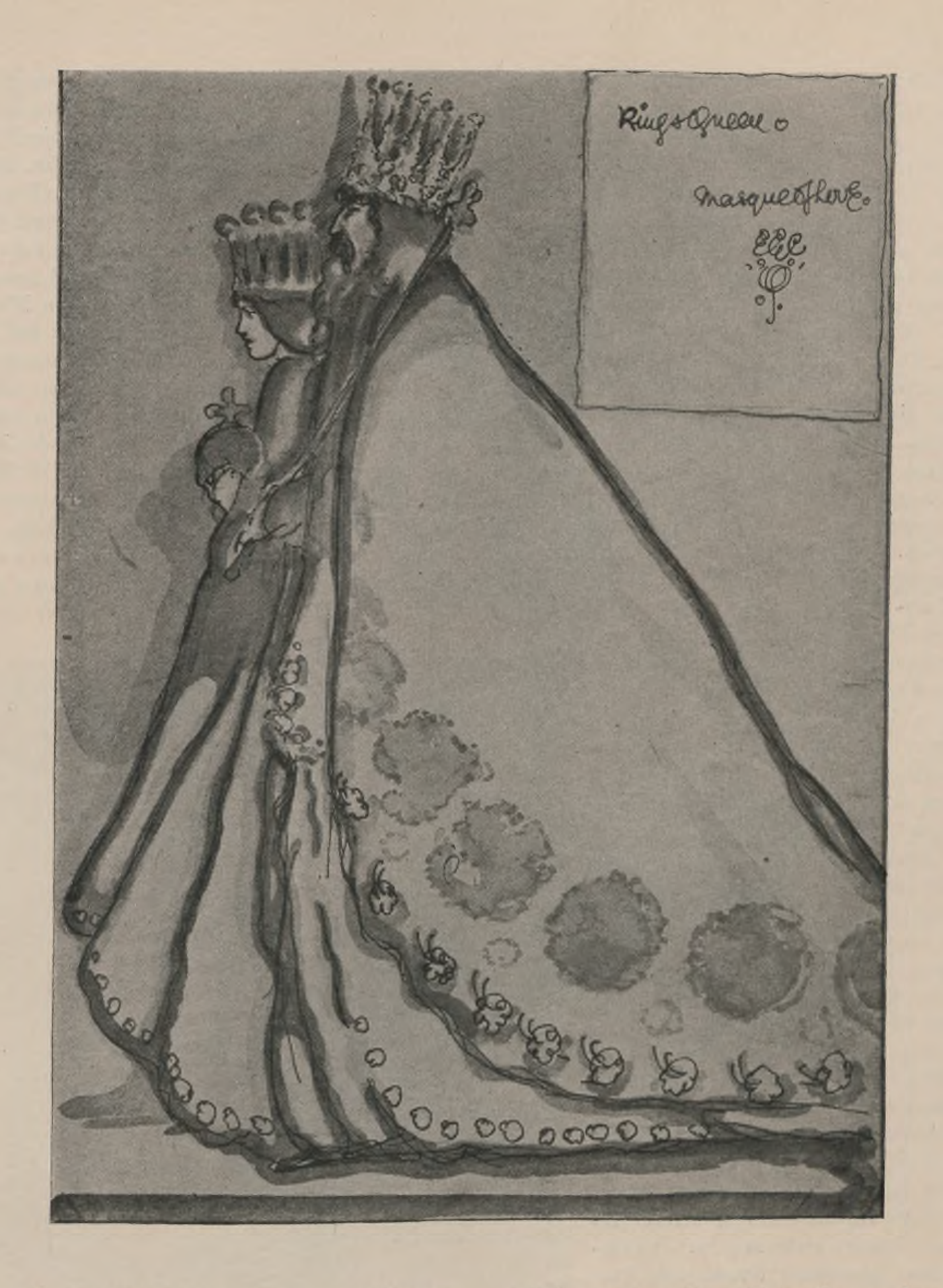
In dem Sohne regte sich das väterliche Blut; nachdem er den Beruf des Bühnenmitgliedes neun Jahre hindurch ausgeübt hatte — da wollte er für die Bühne lieber zeichnen als spielen. Gezeichnet hatte er ohne Lehrer schon immer. Er machte die Bekanntschaft der zwei Maler Pryde und Nicholson, die unter dem Pseudonym der „brothers Beggarstaff" Plakate lithographierten, welche von prächtiger, toniger und doch sehr einfacher Wirkung waren — mustergültige Plakate, die zum Teil für Zeitschriften, zum Teil für die Theater entstanden sind. Bei uns ist von den Arbeiten der beiden Zeichner, sie waren Schwäger, hauptsächlich ein Plakat bekannt geworden: für „Harper's Weekly", ein vorzügliches Werk, mit einfachen, starken Mitteln hergestellt, wuchtig wirkend durch die kühne Handschrift, die im Weglassen des Entbehrlichen geübt war. Pryde, ein Künstler, der etwas Zigeunerhaftes im Wesen hatte, besass eine grosse, nicht erwiderte Liebe für die Ausübung der mimischen Kunst. Er zog bisweilen mit Craigs Truppe und wirkte als Amateur in deren Vorstellungen mit. Die Beeinflussung durch Pryde ist für Craigs Berufswechsel — man muss ihn sich so denken, dass er *allmählich* erfolgte, indem Craig immer mehr zeichnete und immer lieber mit den bildenden Künstlern Umgang pflog — vielleicht entscheidend geworden, obwohl Craig niemals Prydes eigentlicher Schüler war. Auch von Nicholsons Einwirkung sehen wir indessen manche Spuren. So in dem Blatte, das wir auf dieser Seite abbilden, auf dem ein Mann in malerischem Gehrock dargestellt ist, der sich von einem Hügel mit einer Windmühle abhebt. Dieser Holzschnitt Craigs gemahnt im Ton wie in der Gruppierung der Flächen an Nicholsons auch in Deutschland bekannt gewordene Blätter, welche man dahin definieren kann, dass sie eine Kreuzung von Whistler mit den Malern von Glasgow darstellen. Die Dosis der Schotten ist in dieser Mischung übrigens bei weitem stärker als die Dosis Whistler.

Der Verkehr mit den jüngeren Künstlern, die sich im „New English Art Club" zusammenfanden, verfeinerte dann Craigs Naturell. Es war der Kreis, dessen ungekröntes Haupt, König, Genie der jung verstorbene Aubrey Beardsley war. Die jungen Künstler des New English Art Club waren keine Genies, nichts weniger — nur Kulturerzeugnisse. Ein feines Empfinden, ein Sinn für gewisse tonige Zartheiten, ein entwickelter Geschmack, ein entwickelter Litteratursinn lebte in ihnen, unter denen Craig sich heimisch fand, obwohl niemals die bildende Kunst an sich — immer nur die bildende Kunst im Zusammenhang mit der Bühne und für die Bühne ihn interessierte. Es waren begabte Leute, voll von modernem Aestheticismus. Mit ihnen verkehrte Craig, seine Arbeiten gelangten zu einer geistvolleren, beweglicheren, leichteren Form, als es die war, die seinen Ausgangspunkt gebildet hatte: der die Holzschnittmanier der Handschrift der Nicholson und Pryde zu Grunde gelegen hatte. Weniger noch als die Kameraden im New English Art Club gelangte Craig freilich zu persönlicher *malerischer* Aussprache. Während die Genossen infolge des Umstandes, dass sie wenig



EDWARD GORDON CRAIG, ENTWURF





Talent für das Oelmalen hatten, vom Malen zu Gunsten einer Betätigung im Zeichnen und Tuschen abgelenkt wurden, ward Craig schon dadurch, dass er nicht für die bildende Kunst vorgebildet war, dazu gebracht, leichtere Mittel zu gebrauchen und sich hauptsächlich nur der chinesischen Tusche, untermischt allenfalls mit Aquarelltönen zu bedienen.

Craigs Art ist allem Naturalismus abgeneigt, sie geht vom Geschmack aus, er beschäftigt sich, wenn er zeichnet, mit der Schönheit des Flecks auf dem Papier, er sieht dekorativ, dekorativ ist jeder Strich, der von ihm ausgeht. Man nimmt das selbst auf seinen Briefcouverts wahr. Er setzt vielleicht einen Punkt zwischen den Vornamen

und Zunamen; oder er setzt einen kleinen dekorativen Schnörkel auf das Couvert an die Stelle, wohin er gut passt — durchaus ohne es zu wissen. Und ebenso „vergewaltigt" er die Natur, benutzt sie für seine dekorativen, ein Bild, eine Formel, etwas Abgeschlossenes suchenden Instinkte. Er zeichnet nicht, um sich über eine Form klar zu werden, zu Studienzwecken, das Zeichnen ist ihm vielmehr ein Mittel, um eine Fläche tonig zu beleben. Wir müssen bei alledem an die der englischen Kultur naheliegende Beschäftigung mit der graphischen Kunst denken, durch die in so hohem Maasse die Neigung entwickelt wird, aus Papier und Ton, aus der Art des Papiers, aus der Art der Schwärze, die es bedeckt, Genüsse zu schöpfen — eine Neigung, die bei den Engländern viel mehr sich ausgebildet hat als beispielsweise bei den Franzosen. Nur die Engländer sind die geborenen Radierungensammler.

Craigs Stoffwahl zeigt nicht weniger, dass er Genosse des New English Art Club (mit seiner Vorliebe für das Nicht-Realistische, für das Phantastische, für das Poetische, für jene Stücke, die in der Tudorzeit „masques" genannt wurden) — wie dass er überhaupt Engländer ist. Bei gewissen Figuren in Craigs Zeichnungencyklus „Hunger", üppigen Menschen aus dem 18. Jahrhundert, glaubt man etwas Rowlandson, dem grossen englischen Zeichner im 18. Jahrhundert, so Aehnliches zu sehen, dass man versucht ist, zu sagen: selbst wenn Craig Rowlandsons Arbeiten gar nicht gekannt haben sollte, wirken sie in ihm nach.

Craigs Pierrotbilder teilen mit denen Beardsleys die Mischung englischen Geistes mit dem französischen. Seine bewunderswerte Zeichnung „Eva" hat einen Stich in die weiche, wundervolle Romantik des französischen Phantasten Guys. Bei Craigs Aquarell des „Porthos" aus Dumas' Roman sieht man in der ausgezeichnet gegebenen Strasse sein Verhältnis zum Theater.

Dem Naturalismus ist Craig auf dem Theater wie in der bildenden Kunst abhold. Er würde auf dem Theater (um eine Vorstellung zu geben) etwa geneigt sein, uns statt des Meeres eine weite schwarze Fläche zu zeigen — um den Zustand des Unendlichen zu erreichen — er glaubt, nicht „wiedergeben" zu sollen, sondern „übersetzen" zu müssen. Wir fuhren einmal zusammen durch Potsdam. Die alten kleinen Häuser zogen ihn an, ebenso wie das Stadtschloss. Danach kamen wir ins Freie, die grüne Natur umgab uns — entzückt atmete Craig auf: „das Andre war preussisch, hier im Freien ist es mir, als wenn ich in einer englischen Landschaft atmete." „Die Natur ist eben überall die Natur," bemerkte ein Freund. „Ausgenommen auf dem Theater," erwiderte fein und von seinem Standpunkt aus richtig Craig, der eben der Ansicht ist, dass das Theater es erfordere, dass die Dinge anders wiedergegeben werden, als sie dem Auge in der Natur erscheinen, wenn der Eindruck, den die Wirklichkeit erweckt, zum zweiten Male hervorgebracht werden soll. Dieser Glaube Craigs hängt ohne Zweifel bis zu einem gewissen Grade auch damit zusammen, dass Craig ein Kind des Theaters ist.

Ueber die erste Aufführung, die es ihm in





EDWARD GORDON CRAIG, EVA

London vergönnt war, zu inscenieren, „Dido and Aeneas", hat Craig eine kleine, mit allem Geschmack englischer Buchkunst ausgestattete Broschüre veröffentlicht.

„Dido and Aeneas" ist eine Oper des englischen Komponisten Purcell (1658—1695). Die Erinnerung an diesen Komponisten hat in England nie völlig aufgehört, wenn seine Opern auch aufgehört hatten, gespielt zu werden. In einem Briefe schrieb mir Craig, Dido and Aeneas sei die schönste englische Oper, die existiere. Der englische Enthusiasmus meint, dass durch das Direkte des Ausdrucks und die Kraft und Schönheit der dramatischen Behandlung zwischen Dido and Aeneas und den Opern Glucks, die ungefähr hundert Jahre später entstanden, Nichts wäre, was gleichen Wert unter den für die Bühne bestimmten Produktionen beanspruchen dürfe. Die Opern von Händel — Händel war zehn Jahre alt, als Purcell starb — wären wenig mehr als Ketten von Arien, dafür bestimmt, dass der Sänger an ihnen seine Kunst zeige. Als Vorführung einer dramatischen Situation ständen sie tief unter den Purcellschen.

Bei Purcells zweihundertjähriger Todesfeier im Jahr 1895 war Dido and Aeneas vom Royal College of Music zum erstenmal wieder zu Gehör gebracht worden. Vier Jahre darauf wurde eine Purcell Operatic Society gegründet, deren Aufführungen im Mai 1900 mit Dido and Aeneas eröffnet wurden. Craig hatte sich dieser Aufführung gewidmet, die Kostüme und Dekorationen gezeichnet und die Gruppen angeordnet.

Der Inhalt der Oper ist: Ein Morgen bricht an. Dido, die Königin von Karthago, wird von einem Vorgefühl erfasst, als ob sie und Aeneas durch einen Schicksalsschlag getrennt werden würden. Die Tröstungen, die ihr Gefolge ihr angedeihen lässt, weist sie zurück. Aeneas erscheint. Seine Worte geben ihr Trost und neuen Mut. Das Paar entfernt sich — zu den Hügeln und Thälern, den musikerfüllten Hainen, den kühlen Schatten spendenden Wasserstürzen. Das Gefolge geleitet sie. Dann treten die Zauberin und ihre Schwestern auf. Sie entwerfen einen Plan, wie das Glück der Liebenden zu zerstören sei. Ein Bote wird abgesandt, der in Gestalt eines Gottes Aeneas befehlen soll, sich zu entfernen. Das hat den beabsichtigten Erfolg. Dido bleibt zurück, ihren Verlust betrauernd; das Herz bricht ihr, sie stirbt mit einem Klaggesange auf den Lippen.

DIDO & ÆNEAS

Craig scheint dieses Opernlibretto wundervoll nachempfunden zu haben. Man sieht das — wir haben leider die Aufführung nicht gesehen — schon an einer Arabeske wie der, in der er den „Aeneas" ganz in einem pompösen blumigen Geiste nachempfunden hat (Abb. S. 85). Wir können dem Buch im übrigen nicht in allen Einzelheiten folgen, nur flüchtig erwähnen, wie prachtvoll z. B. gleich das Titelblatt ist mit seiner schönen, kraftvollen, alten Vorbildern nachgeschnittenen Type, und mit dem etwas kratzfüssigen Signet, welches einen in etwas Sphinxartiges auslaufenden Frauenkopf zeigt, der im Typus etwa an Sarah Bernhardt erinnert. Die Abbildungen, die Craig in dem Buche giebt, stilisieren in einer wuchtigen Weise Craigs Gedanken über den Geist, in dem die Oper aufgeführt werden müsste.

Andrerseits sind auch einige Bühnenabbildungen dem Buche beigegeben, das heisst Darstellungen, die nicht die stilisierte „Andersschreibung" Craigs, sondern die Bühnenbilder geben wie sie sich wirklich abwickelten.

Man sieht z. B., wie Craig eine englische Statistin Cléo de Mérodehaft frisierte und sie dabei doch nicht ohne Botticellische Reize in eine Scenerie mit Klippen setzte, aus der sie geisterhaft auftaucht. Auf einem andern Blatte, das nach der Bühnenaufführung aufgenommen ist, sieht man eine Statistin „ekstastisch" stilisiert. Auf einem dritten Blatte, dem besten unter den Naturaufnahmen, wird ein Klageweib gezeigt, das im Wurf der Gewandung und in der Vorführung von vertikalen



Flächen, hell und dunkel, so bedeutsam von dem Schwulst und der Banalität der üblichen Bühnenbilder sich unterscheidet, dass wir bemerken können, wie Craig durch die zweite Phase des Prärafaelitentums in England — die Phase Burne-Jones — erfolgreich hindurchgegangen ist.

Berühmt wurde Craig bei seinen Landsleuten durch seine sichere, weiträumige, phantastische Inscenierung der „nordischen Heerfahrt“. Wir lassen hier einen Aufsatz aus seiner Feder folgen, in dem er auseinandersetzen wird, welches nach seiner Meinung die Voraussetzungen sind, nach denen bei der Schaffung eines Bühnenbildes verfahren werden muss.

H.



ÜBER BÜHNENAUSSTATTUNG

VON

EDWARD GORDON CRAIG



Es giebt drei Arten von Bühnendekoration, die phantastische, die realistische und die schlechte. Schlecht ist die Ausstattung, die weder ganz und gar realistisch noch ganz und gar phantastisch ist. Diese Dekoration findet der londoner Theaterbesucher allabendlich.*

Diese Dekoration ist schlecht, weil sie zugleich echt und schön sein soll und weder das eine noch das andere ist. Es giebt zwei Gründe dafür, dass es damit so steht: erstens weil dem Bühnenmaler, auch wenn er grosses technisches Talent hat, nicht bis zu dem Moment, in dem der Vorhang aufgeht, freies Spiel gelassen wird, oder aber weil man ihm gestattet, der eigenen Idee zu folgen und dadurch die schönere Vorstellung des Dichters zu verdrängen.

Ich habe verschiedentlich gesehen, wie Dekorationen, nachdem sie ins Theater gebracht worden waren, durch die Unfähigkeit des Schauspielers, der Direktor ist, vollkommen verdorben wurden. Der Schauspielerdirektor, der von der Kunst und Technik der Bühnendekoration keinen Begriff hatte, war der Ansicht gewesen, entweder, dass er es besser gemacht haben würde, oder dass er in dieser Dekoration nicht spielen könne, — und vor allen Dingen hatte er gewähnt, er müsse ein Wort mitzureden haben. Mit diesem Worte streicht er ein paar Stunden hintereinander freundlichst Fehler heraus, und die Scene wird dann dem Publikum vorgeführt, nachdem allmählich Vernunft und Sachlichkeit aus ihr entfernt worden. Die Form wird verändert, Monde werden hinzugefügt, Farben gewechselt, Schatten dort unterdrückt, wo der Maler sie mit bewusster Absicht hingesetzt hatte, und alles das geschieht, damit sich der Schauspielerdirektor zu Hause fühle. Nach meiner Ansicht kostet diese Verwüstung viel Geld.

Für den Theatermaler muss, obwohl sich solche Sorte von Betrieb für ihn bezahlt macht, etwas ausserordentlich Verletzendes in ihr liegen; ja, diese Art kann ihn aus dem Theater und einem Institut in die Arme treiben, dass des Theatermalers Paradies ist: es ist eine von dem berühmten Theatermaler de Loutherbourg gemachte Erfindung. De Loutherbourg, der im 18. Jahrhundert lebte, hatte anfangs für David Garrick, später für sich selbst gearbeitet. Bei diesem seinem eigenen Unternehmen hatte er von den Schauspielern Abstand genommen. Weshalb sollten die Schauspieler die Aussicht verderben, indem sie zwischen der Bühne und den Zuschauern standen? Weshalb sollte man ihnen gestatten, über Herrn N.'s Rasenplätze oder Herrn so und so's Waldungen zu schreiten? Mochten diese Herren lieber ein Schild aufstellen mit der Bemerkung, dass

* Craig hat in diesem Aufsatz, wie der Leser wahrnehmen wird, gerade londoner Verhältnisse im Auge. Auch bei dem „actor-manager" — dem Schauspieler-Direktor — von dem er spricht, dachte er an die Zustände, wie sie sich nur in London gestaltet haben. Die Red.

das Betreten verboten sei, oder auf dem die Worte standen: Achtung, hier ist die Bühne.

Anstatt mit Worten unterhielt de Loutherbourg das Ohr seines Publikums mit Geräuschen. Die Aufführung bestand entweder aus der naturalistischen Darstellung eines Schiffsbruchs oder aus der eines brennenden Hauses oder aus irgend einem sonstigen realistischen Vorgang. Wirkliche Wellen schienen gegen das Schiff zu schlagen, und der Regen strömte unaufhörlich hernieder, der Wind heulte und zerwirbelte die Raketen, die in der dunklen Nacht aufschossen, er verteilte feurige Garben rings um das Boot, dazu hörte man die Stimmen der Mannschaft, die mit den Elementen kämpfte, und jedes Detail war bis zur Vollendung ausgearbeitet. Wahrscheinlich war dies die grösste Annäherung an die Wirklichkeit, die je auf der Bühne versucht worden ist.

Es ist evident: so fascinierend diese Art bei der Darstellung von Feuerwerk ist, so lächerlich und unreal ist sie in einem Shakespeare'schen Stück.

Vor kurzer Zeit suchte ein bekannter londoner Schauspieler, der sein eigener Direktor ist, zu beweisen, dass „vollkommene Illusion" durch grösste Genauigkeit der Details erreicht werden könnte. Er wähnte, dass, wenn im Laufe des Dramas eine Scene „vor einem Schlosse" spiele und im Dialog dieses Schloss erwähnt würde, man dies Schloss mit grösster Genauigkeit vor dem Zuschauer aufbauen müsste. Nehmen wir einmal eine Aufführung von Macbeth. Ich stelle mir vor, wie der Schauspielerdirektor zum Theatermaler sagt: Machen Sie mir diese Ausstattung möglichst prächtig, benutzen Sie alle Ihnen zu Gebote stehenden Mittel, um sie möglichst brillant zu machen. — Er sagt nicht nur dies, sondern geht noch einen Schritt weiter. z. B. sagt er: Wir brauchen eine Scene „vor einem Schloss": ich finde es nötig, dass Sie diese Bücher von unschätzbarer Wissenschaftlichkeit ansehen. Gehen Sie mit Herrn so und so nach dem South-Kensington Museum, suchen Sie dort soviel Bilder als möglich vom Schloss Glamis, machen Sie Skizzen, wenn es Ihnen erlaubt wird und reisen Sie mit ihnen im nächsten Zug nach Schottland. Messen Sie das Schloss aus, nehmen Sie den Grundriss und nehmen Sie Ansichten von den verschiedenen Punkten auf. Die Zeichnungen machen Sie mit recht viel Gefühl und mit Lokalkolorit. Dann legen Sie mir die Zeichnungen vor, und ich werde Ihnen sagen, welche ich für am meisten geeignet für unsere Zwecke halte.

Diese kleine Reise wird ziemlich viel Geld kosten. Modelle werden gemacht werden und werden mehr Geld kosten, und das Ergebnis von all diesen Mühen und diesen Geldausgaben wird eine genaue Wiedergabe des kolossalen Schlosses Glamis sein, auf die „Forderungen der modernen Bühne reduziert", 25 Fuss im Quadrat . . . Durch diese Genauigkeit der Details hofft der Direktor „vollkommene Illusion" zu erreichen.



Aber diese beiden Dinge sind wie zwei Pole einander entgegengesetzt. Die vollkommene Illusion wird durch die sogenannte Accuratesse viel eher verhindert. Der Schauspielerdirektor ruft dem Geist zu: „Steh, Fantom", und versucht ihn mit einer Hellebarde aufzuhalten.

So wird ein Schloss mit imitierten Steinen, mit scheinbar wirklichem Epheu an den Mauern und manchen anderen trefflichen Einzelheiten vorgeführt, und danach hängen sie vier oder fünf Streifen blauen Tuchs hin, jeden in einer verschiedenen Nuance, und von uns wird erwartet, wir sollten



ernst bleiben, weil ein Schauspieler, der auf den hölzernen Boden stampft, um zu beweisen, dass hier nicht solide Erde ist, mit einer abstrakten Miene deklamiert:

"This castle hath a pleasant seat; the air
Nimbly and sweetly recommends itself
Unto our gentle senses."

und ein anderer Schauspieler, ohne im mindesten auf die Stelle einen Blick zu werfen, fortfährt:

"This guest of summer,
The temple-haunting martlet does approve,
By his loved mansionry, that, the heaven's breath
Smells wooingly here: no jut , frieze,
Buttress, nor coign of vantagety, but this bird
Hath made his pendent bad and procreant cradle
Where they most breed and haunt, I have observed,
The air is delicate."

Die Worte, wie sie auch gesprochen werden mögen, rufen das Bild einer wundervollen Scene herauf, etwas, was ganz verschieden ist von der Pappdeckelgeschichte, die uns vorgeführt wird. Doch ich kann mir durchaus denken, dass der Schauspielerdirektor sich vorstellt, er lasse die Scenerie sich den Worten anpassen. Er sieht durchaus nicht, wie das alles lächerlich ist. Und liesse ich einen Augenblick gelten, dass Genauigkeit im Detail vollkommene Illusion hervorbrächte, so halte ich doch fest, dass niemals, seit das Theater besteht, irgend eine Scene vorgeführt werden konnte, in der *alle* Details genau waren. Denn es ist unmöglich, genau das Tageslicht wiederzugeben, unmöglich, die Bewegung der Zweige und Blätter accurat wiederzugeben, unmöglich, eine genaue Wiedergabe eines Korn-

feldes zu zeigen; und so weiter auf allen Gebieten der Natur. Die meisten dieser Dinge können suggeriert werden — doch kann man sie nicht in einem Netz auffangen, so dass sie körperlich auf der Bühne eines Theaters wieder erscheinen.

Wer auch immer versuchen mag, eine *genaue* Darstellung zu geben, ohne dass er zuvor ein genaues Tageslicht geschaffen hat, müsste nach meiner Meinung von dem ganzen Ding bleiben. Ich zweifle, auch wenn er alle Zeit zur Verfügung hätte, ob er es möglich machen kann, all die tausend kleinen Geräusche wiederzugeben, die ich in einem gewissen Moment um mich höre, die Stimme des Wachsens im Walde, das Geräusch der kleinen Zweige, den Wirrwarr und das Singen der Hunderte von Vögeln; unzählige Schatten liegen über dem Boden und haften an den Wolken, an diesen unnachahmlichen Wolken, die sich unaufhörlich bewegen und ihre Form verändern und wieder verändern, und die Erde sendet ihre tausend verschiedenen Gerüche aus und füllt mit ihnen die Luft, in fortwährendem Wechsel. Die Wiedergabe von all diesen Dingen ist etwas, was über die Arbeit einer Million von herkulischen Regisseuren und Technikern ginge.

THE WATER GOD

G • C •

Realistische Scenerie ist an ihrem Platze nur, wenn sie die Fassung realistischer Dramen ist. Man sieht sie jetzt selten, und nur im Auslande.

Ich will mich nun mit der Scenerie beschäftigen, wie sie aus der Einbildungskraft gewonnen werden kann. Einige Aufführungsleiter zeigen uns drei Vorhänge und einen Teppich, und nennen das eine



Scenerie, die von der Einbildungskraft geschaffen worden. Doch das ist nur eine Scheinscenerie; es ist ein geschmackvoller Weg, der aus einer Schwierigkeit herausführen soll, eine Idee, die von einem Naturell ausgeht, das des malerischen Sinnes entbehrt. Eine Scenerie, die aus der Einbildungskraft geschaffen wird, ist für Shakespeare'sche Dramen, für Phantasiestücke und Opern geeignet. Ein künstlerischer Regisseur müsste die Fähigkeit haben, durch Suggestion für uns das ganz Innerste der Natur wiederzugeben. Suggestion, nicht Realismus durchflutet alle Shakespeare'schen Dramen.

Des Regisseurs Aufgabe wird leichter, wenn, wie dies bei Shakespeare der Fall ist, der Dichter bereit ist, ihm Hilfe zu leisten. Unter diesem Beistand verstehe ich nicht die Bühnenanweisung, denn Shakespeare hat das Besondere, keine Bühnenvorschriften zu geben, und nur sehr wenige Andeutungen sind es, die er für den Schauspieler hinterlassen hat. Nehmen wir z. B. Akt 1, Scene 1 aus Hamlet. Nicht Shakespeare, sondern erst seine Herausgeber Malone, Theobald, Capell, Pope und andere, die befürchteten, dass Shakespeare sich nicht klar genug ausgedrückt hätte, fügten solchen Unsinn wie: „ein offener Platz vor dem Palaste“ oder „eine Terrasse vor dem Palaste“ hinzu. Bevor diese Leute das Gemälde nach ihrer eigenen Auffassungskraft erniedrigten, war die Scene so weit wie die Einbildungskraft Shakespeares. Seine einzige Notiz zu Anfang ist: „Actus Primus, Scaena Prima“. Kein Wort auch nur über Dänemark, oder über Helsingör, ebenso wenig wird über eine Terrasse gesagt. An Stelle von all dem hilft Shakespeare uns auf einem andern Wege. Er führt uns ein Gemälde aus der Einbildungskraft vor. Ein Streifen schwarzen Himmels wird angedeutet durch einen einzelnen Stern. Es ist eine kalte Nacht. Nichts rührt sich. Plötzlich schlägt eine Uhr die Stunde an. Ein Mann, der bis jetzt im Schatten verborgen gewesen, steht langsam auf und bleibt horchend stehen. Dann geht er ruhelos hin und her. Der Platz erfüllt ihn mit einer gewissen Furcht. Er fährt fort zu gehen, er geht uns gegenüber vorbei. Nun ist er in einen ungeheuren, unergründbaren Schatten versunken, aus welchem er jetzt wieder in das graue Licht auftaucht. Er erscheint wie irgend ein Gespenst; das, was er zu treffen fürchtet, ist das, womit er am meisten Aehnlichkeit hat.

So weit führt Shakespeare uns, dann überlässt er dem Regisseur die Ausführung mit der auf jeder Seite seines Dramas wiedergeschriebenen Bemerkung, dass die Scenerie und die Scheingegenstände beredsam sein sollen und Sohnesliebe, Mord und Melancholie, Gewalt und Uebergewalt ausatmen müsse.

Genauigkeit ist einen Pfifferling wert! Shakespeare's Meinung vom Werte der Genauigkeit bei einer solchen Gelegenheit ist im Hamlet bezeugt. Douce erwähnt einige Anachronismen. Er führt aus, dass die dänische Geschichte Hamlet in märchenhafte Zeiten versetzt hat, lange bevor das Christentum nach Nordeuropa gebracht wurde, und dass mithin die häufigen Anspielungen auf Gewohnheiten der Christen unsachgemäss sind. Hamlet schwört beim heiligen Patrick und spricht von den Chorknaben der Pauls-Kirche. Wir sehen Kanonen, ein Königssiegel, bevor eines gebraucht wurde, eine Universität in Wittenberg, Schweizer Garden, Glocken, Dukaten, moderne Herolde, Rappiere, und wir hören von Ausdrücken der modernen Fechtkunst.

Wenn aber Shakespeare accurater gewesen wäre,

könnte man glauben, dass wir dann ein besseres Drama hätten, eines, das treuer gegen die Natur ist? Genauigkeit ist da von keiner Bedeutung. Was wichtig ist, ist allein, dass der, der die Stücke aufführt, jede Scene und jeden Teil einer Scene wägt, wie ein Redner jede Silbe seiner Rede wägt. Nichts muss dem Zufall überlassen bleiben. Die Form der Scene ist so wichtig wie ihre Farbe. Schlösser mögen architektonisch korrekt sein oder nicht, aber vor allem müssen sie sich prächtig im Luftraum erheben. Gärten müssen voll von unbekannten Bäumen und Pflanzen sein. Die Form der Zimmer und Möbel darf niemals zuvor gesehen worden sein ausser in der Phantasie. Die Kostüme müssen so sein wie sie niemals getragen worden sind ausser in den Bildern, die die Vision der Poeten bevölkern. Diese Dinge müssen *geschaffen* werden, sie müssen voll Bedeutung sein, oder sie sind nutzlos.

Ich habe Regisseure allem seine Bedeutung rauben sehen, indem sie gleichgültig gegenüber dem Wert von Linien und Farben waren.



ÆNEAS

AUS DER CORRESPONDENZ VINCENT VAN GOGHS

Antwerpen 86.

Farbe sagt etwas durch sich selbst, das darf man nicht übersehen, das muss man ausnutzen. Was schön wirkt, wirklich schön, ist auch richtig. — Als Veronese die Porträts seines „beau monde" in der Hochzeit von Cana gemalt hat, da hat er den ganzen Reichtum seiner Palette in dunkel violetten, prächtig goldigen Tönen dazu verwendet, und dann noch ein dünnes Azurblau und perlartiges Weiss, — das nicht in den Vordergrund tritt, — dazu genommen. Er wirft es dahinter und es ist gut in der Umgebung der Marmorpaläste und des Himmels, die eigenartig das Figürliche komplettieren, es verändert sich ganz von selbst. So herrlich ist der Grund, dass er von selbst, „spontanément" aus einer Farbenberechnung entstanden ist.

Habe ich unrecht? Ist das nicht anders gemalt, als jemand es machen würde, der sich den Palast und das Figürliche zu gleicher Zeit als Ganzes gedacht hat?

Die ganze Architektur und der Himmel sind conventionell und dem Figürlichen untergeordnet, dazu bestimmt, die Figuren schön herauszubringen.

Das ist wahrhaftig malen und kommt schöner heraus als das genaue Wiedergeben der Dinge selbst. An ein Ding denken, die Umgebung dabei beachten und aus ihr heraus entstehen lassen!

Das Studium nach der Natur, das Ringen mit der Wirklichkeit will ich nicht fortdisputieren; Jahrelang habe ich selbst es mit beinah fruchtlosen, allerlei traurigen Resultaten auf diese Weise angefangen. Ich möchte aber doch den Fehler nicht missen.

Dass das Fortfahren in dieser Manier Narrenarbeit wäre und dumm sein würde, davon bin ich überzeugt — aber nicht davon, dass alle meine Mühe absolut verloren gehen wird.

„On commence par tuer, on finit par guérir" ist ein Spruch der Aerzte. Man fängt damit an, sich fruchtlos abzuquälen, der Natur zu folgen, man endet damit, still aus seiner Palette zu schöpfen, und die Natur folgt daraus. Aber diese beiden Gegenüberstellungen können einander gegenüber nicht bestehen. Emsiges Studieren, und sei es scheinbar auch vergebens — zeitigt eine Vertrautheit mit der Natur, eine tüchtige Kenntnis der Dinge.

Die grösste, gewaltigste Einbildungskraft hat zu gleicher Zeit Dinge nach der Wirklichkeit hervorgerufen, vor denen man staunend verstummt.

.... Ich will ganz einfach mein Schlafzimmer malen. Diesmal soll die Farbe alles machen, durch ihre Vereinfachung den Dingen einen grösseren Stil geben und dem Beschauer die absolute Ruhe und den Schlaf suggerieren. Mit einem Wort — der Anblick des Bildes soll den Geist oder vielmehr die Phantasie ausruhen. Die Wände sind blassviolett, der Fussboden hat rote Kacheln, das Holz des Bettes und der Stühle ist buttergelb, Laken und Kopfkissen hellgelbgrün. Die Decke scharlachrot, das Fenster grün, der Waschtisch orange, das Waschbecken blau, die Thüren lila. Das ist alles — sonst steht nichts im Zimmer, die Fensterladen sind geschlossen. Sogar das Vierschrötige der Möbel soll den Eindruck der Ruhe verstärken. Der Rahmen muss — da sonst kein Weiss im Bilde ist — weiss sein. Diese Arbeit wird mich für die unfreiwillige Ruhe, zu der ich verurteilt war, entschädigen. Ich werde morgen noch den ganzen Tag daran arbeiten, du siehst aber, wie einfach der Vorwurf ist. Schatten und Schlagschatten sind unterdrückt, die Farbe ist in stumpfen und ausgesprochenen Tönen gegeben wie buntgefärbter Krepp.



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Die Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums hat unter Entfaltung eines grossen Apparats am 18. Oktober stattgefunden. Einen merkwürdigen Eindruck gab die kleine Excellenz von Menzel. Der Kaiser, die Kaiserin, die Grossherzogin von Baden, der Kronprinz, Prinz Heinrich, andere Prinzen waren in der Basilika erschienen — da folgte, ganz klein, ganz langsam, im schwarzen Frack Excellenz von Menzel. Nach ihm schritt wieder eine grosse Gestalt im Zuge: der Prinzregent von Braunschweig.

❀

In der Rede des Kultusministers wurde man durch die Worte bewegt, dass, wenn etwas die Freude des Tages trübe, es dadurch geschähe, dass der Mann, „dem bereitwillig alle seine Genossen das vorzüglichste Verdienst um das Erreichte zuerkennen", durch ein Leiden verhindert werde, der Feier beizuwohnen. In der That lag etwas Ergreifendes in der Vorstellung, dass Direktor Geheimrat Wilhelm Bode die Einrichtung des Museums, das er erträumt hatte, dem alle seine Bemühung und Arbeit seit Jahren galt, nur vom Krankenbett aus geleitet hat und der Eröffnung nicht beiwohnte.

❀

Aus der Eröffnungsrede des Kaisers prägte sich mit besonderem Nachdruck die Stelle ein, als er sagte: „Wenn wir heutzutage unsere Kunst von entgegengesetzten Richtungen zerklüftet sehen, die sich befehden und von denen die eine über die andere sich hinwegzusetzen bemüht ist, wenn es sich dabei zum Teil nach meiner Überzeugung — ich habe das schon öfter hervorgehoben — um Irrwege handelt, die vom wahren Schönheitsideal weit abführen, so sollten sich unsere Künstler mit um so mehr Ernst ins Gedächtnis rufen, welch hehre Güter in ihre Hand gelegt sind." Es lag für Viele etwas sehr Angenehmes in der Vorstellung, dass der Kaiser diesesmal seine Auffassung von den Forderungen an die Kunst in eine ganz persönliche Form gekleidet hatte. Andererseits haben Manche gewiss bei der darauf folgenden Bemerkung des Kaisers: „So wenig es dem

Genie versagt sein kann, aus unbekannten und verborgenen Tiefen zu schöpfen, so wenig kann es richtig sein, wenn jüngere Künstler sich von alter Tradition und Schule lossagen zu können meinen," — Hofbaurat Ihnes Architektur des Kaiser Friedrich-Museums im Geiste an sich vorüberziehen lassen und an dieser Schöpfung eines der Lieblingskünstler des Kaisers die Gefahr von an der Oberfläche haften bleibenden Versuchen, alte Formen stets und stets zu wiederholen, nachgeprüft. Über Ihnes im Ganzen unglückliche und selbstverständlich kalte Schöpfung sind bereits die Zeitungen mit seltener Einmütigkeit hergefallen.

❀

Nur einer der gegen Ihne gerichteten Vorwürfe ist als ungerecht zu bezeichnen: er zeige „Unerfahrenheit" — im Gegenteil, das ist nicht sein Gepräge, er zeigt nur gerade zu viel leichtsinniges übers Kniebrechen, Unbedachtheit, Flüchtigkeit. Es lohnt sich aber wirklich nicht, auf die speciellen Mängel gerade dieses Gebäudes einzugehen — eine Lichtseite ist darin vielleicht nur das kleinere der beiden Treppenhäuser — man muss vielmehr betonen, dass eine derartige Architektur, mag sie diesmal besser, jenes Mal schlechter ausfallen — Ihnes Glück pendelt zwischen der neuen Fassade des Marstallgebäudes und dem neuen Kaiser Friedrich-Museum — stets etwas Hohles, Scheineigenschaften, oberflächlichen Putz hat. In dämmernder Weite sehen wir das Museum in Darmstadt, das Deutschlands bester lebender Architekt, Prof. Messel errichtet . . . Schade, dass nicht er das Kaiser Friedrich-Museum baute! Die Signatur des officiellen gegenwärtigen Baustils wird von Ihnes Bauten und von Raschdorffs, der mit Ihne ähnliche Eigenschaften hat, Dom gegeben. Man zieht diesen Baukünstlern Wallot vor, dem aber die Eigenschaften der Elegance und des Geschmacks oft zu sehr fehlen.

❀

Man wird wohl binnen kurzer Zeit auch ein neues Opernhaus in Berlin entstehen sehen, das ein wiesbadener Baukünstler errichten soll. Das Grauen vor diesem Unbekannten mischt sich mit unserer Liebe zu unserm alten, vornehmen Opernhause und hat einem Aufsatz gewaltigen Nachdruck gegeben, den Ernst von Wildenbruch zu Gunsten unseres alten Opernhauses im „Tag" veröffentlichte.

Der Aufsatz weist die grössten Fehler auf. Wildenbruch nahm an, das Opernhaus wäre dasselbe, welches Friedrich II. im Beginn seiner Regierung errichtet hatte. Das Innere des Theaters ist 1787 aber vollständig umgebaut worden; im Jahre 1843 blieben bei einem Brande nicht viel mehr als die nackten Mauern übrig und die Säulenhalter in der Hauptfront; die Architekten Friedrich Wilhelms des Vierten sind an dem Opernhause beteiligt: von ihnen stammt der Zuschauerraum, der bis auf den heutigen Tag steht.

Wurde dies in einer Entgegnung, die dieselbe Zeitung brachte (die Thatsachen waren den Fachleuten bekannt), nachgewiesen und wendete der Verein zum Schutze der Baudenkmäler, gegen dessen vermeintlich zu laues Eintreten für das Opernhaus Wildenbruch seinen Angriff gerichtet hatte, dem leidenschaftlichen Dichter eine korrekte Abwehr zu — es erwärmte uns Wildenbruchs Aufsatz doch; sowohl im Interesse des sehr schönen und vornehmen Opernhauses wie in dem Grauen vor den berliner Neubauten — den entstandenen wie denen, die man erwarten muss. Der Aufsatz war amüsant zu lesen. Er ging von den Vandalen aus:

„Seit dem Juni 455 nach Christi Geburt geniessen die Vandalen eines üblen Leumundes bei den Menschen. In den ersten Tagen jenes Monats nämlich meldeten die Hafenwächter von Ostia nach Rom: „Die Vandalen kommen! Ihre Schiffe liegen auf der Reede." Am nächsten Tage lagen die Schiffe nicht mehr auf der Reede, sondern am Ufer, und gelbhaarige, langarmige, langbeinige Männer stiegen daraus ans Land. An ihrer Spitze ging ein kleinerer, untersetzter, etwas hinkender Mann mit äusserst klugem Gesicht, das war Geiserich, Godegisels Bastard-Sohn, der Vandalenkönig.

Am nächsten Tage standen besagte gelbhaarige Männer bereits vor Rom, und in Rom brach sofort eine mordsmässige Panik aus. Niemand dachte mehr an Verteidigung.

Der einzige, der den Kopf nicht verlor, war der alte Papst-Bischof Leo, der, wie er einige Jahre zuvor den Hunnenkönig Attila von der Schwelle Roms gebannt hatte, jetzt auch dem Vandalenkönig entgegentrat und ihm vorstellte, wie ungebildet es sei, sich an der Hauptstadt der Zivilisation zu vergreifen. Mit einem listigen Lächeln im schlauen Gesicht hörte der untersetzte, etwas hinkende Geiserich ihn an, dann versicherte er ihm, dass Rom nichts weiter geschehen solle, nur vierzehn Tage lang wünschte er für sich und seine Leute Andenken aus Rom mitzunehmen.

Gegen eine solche Gemütsaufwallung war nichts zu sagen, noch weniger zu thun, und so nahmen sich denn die Vandalen aus Rom, nahmen viel, sehr viel, wie die Römer behaupteten, eigentlich alles. Das aber war eine Verleumdung, denn das Tempeldach des Jupiter Capitolinus zum Beispiel nahmen sie nur halb. Nachdem sie sich nämlich überzeugt hatten, dass das goldglänzende Dach, das sie für eitel Gold gehalten hatten, in Wirklichkeit nur vergoldetes Kupfer war, liessen sie, nachdem sie es zur Hälfte abgedeckt hatten, die andere Hälfte liegen.

Im übrigen allerdings holten sie sich so ziemlich alles, was sie an Gold, Silber, Marmorstatuen, schönen Frauen, schönen Knaben, Stoffen und Geräten vorfanden, schleppten es auf ihre Schiffe, und auf ihren Schiffen führten sie es nach Karthago heim, von wo sie gekommen waren. Nachdem sie aber abgesegelt und die Römer wieder so weit zu sich gekommen waren,

dass sie wieder schreiben konnten, sorgten diese dafür, da sie damals die Litteratur von Europa, was man heute die Presse nennen würde, in Händen hatten, dass fortan alles, was man unter Mordbrenner, Räuber, Verwüster und Zerstörer begreift, unter dem Namen Vandalen ging.

Und dass diese sich gebildet benommen hätten, kann ja auch wirklich niemand behaupten.

Aus Karthago waren die Vandalen gekommen; geboren aber waren sie dort keineswegs. Geboren waren sie vielmehr als rechte, echte Germanen, sehr weit von da in dem Lande, das zwischen Oder und Elbe liegt. Von dort hatten sie sich unter fortwährenden Kämpfen mit Longobarden, Goten, Markomannen, Sueven und Franken allmählich über den Rhein, bis Spanien hinunter und von dort nach Afrika hinübergeprügelt. In Afrika hatten sie alsdann ihr Königreich Karthago gegründet. In dem Lande aber, wo sie vor Zeiten gesessen hatten, zwischen Elbe und Oder, liessen sich nach ihnen andere Germanen nieder, die sich ganz wesentlich von den ungebildeten Vandalen unterschieden, indem sie äusserst gebildet waren.

Die Hauptstadt dieses Volkes hiess Berlin, und in dieser Stadt Berlin bauten und stifteten die Könige des Volks mit Hilfe trefflicher Baumeister viele treffliche und schöne öffentliche Gebäude, die der Stadt zur Freude und Zierde gereichten.

Einer von diesen Königen hiess Friedrich, und weil er grosse Thaten vollbrachte und ein wahrhaft grosser Mann war, wurde er von seinen Zeitgenossen Friedrich der Grosse genannt, und die Nachwelt bestätigte diese Bezeichnung.

Als dieser König, jung, herrlich, wie ein neuer Stern am Himmel seines Volkes aufging und 1740 zur Regierung gelangte, war eine der ersten, beinah die allererste seiner Thaten, dass er seinen Berlinern ein Opernhaus errichtete.“ — Dann beginnt Wildenbruchs Darstellung des Opernhauses usw.

So viel über Wildenbruchs Aufsatz.

❊

Zu unserm Leidwesen finden wir vor dem Kaiser Friedrich-Museum die Maisonsche Reiterstatue Kaiser Friedrichs wieder, die auf der grossen Kunstausstellung, als sie im Modell ausgestellt war, schon allgemeinsten Tadel gefunden hatte.

Das Denkmal krankt an den allgemeinen Gebrechen der Photographenplastik. Der Kaiser Friedrich ist von dem Bildhauer in den Maassen richtig zur Darstellung gebracht worden. Maison würde seinen Beruf noch weniger als wir vermuten verstanden haben, wenn er diese äussere Richtigkeit nicht erzielt hätte. Es ist dieselbe Richtigkeit, die zahllose moderne Denkmäler, die mit der Bildhauerkunst nichts zu schaffen haben, auszeichnet und die man selbst auf einem der geringsten neueren Denkmäler, dem jetzt enthüllten Roon, bemerken kann. Der Kaiser Friedrich ist bei dieser Darstellungsweise entsetzlich weggekommen. Der Künstler zog beispielsweise alle Konsequenzen daraus, dass der Kaiser einen von jenen Kürassierharnischen trägt, die den Gebrauch der Gliedmassen einschränken. Gedrückt, gebunden, wie ein Kürassier durch den Harnisch es ist, sitzt der Kaiser auf seinem Pferde, bei dem die einzelnen hervortretenden Adern vielleicht sehr richtig wiedergegeben sind. Nicht den Kaiser, dessen Siegfriedsgestalt noch unser Kaiser rühmte, glaubt man zu sehen, sondern einen beliebigen Landwehrmann in Uniform zu Pferde.

Die wunderbare Reitersatue des grossen Kurfürsten von Schlüter, von der ein Abguss im Innern des Museums aufgestellt ist, übt an der Statue von Rudolf Maison eine vernichtende Kritik.

❊

Die Aufstellung der Kunstwerke im Kaiser Friedrich-Museum ist in sehr verständiger und geschmackvoller Weise vorgenommen worden. Eine Riesenarbeit wurde in einer für europäische Verhältnisse ganz erstaunlich kurzen Zeit geleistet. In genau zweieinhalb Monaten ist der Umzug und die Aufstellung der stark vermehrten Schätze vollzogen worden (in etwa siebzig Sälen und Kabinetten).

Seit langem mit Bodes Gedanken vertraut, hat Max J. Friedländer die Neuaufstellung — in stetem Verkehr mit Bode, dem er täglich Bericht erstattete — geleitet. Der ungewöhnlich tüchtige Beamte wurde zum zweiten Direktor des Kaiser Friedrich-Museums ernannt. Man sieht ihn mit Freuden bei jungen Jahren als Direktor.

❊

Dem unermüdlichen Eifer W. Bodes verdankt das Museum die Gründung einer neuen Abteilung: für islamische Kunst. Dieser neuen Abteilung wurden zwei hinter der Palastfassade von Meschatta gelegene Räume zur Verfügung gestellt. Die Wände des einen Saals bedeckt eine Sammlung von orientalischen Knüpfteppichen, ein Geschenk Wilhelm Bodes, während im zweiten Raume in Originalgrössen farbig ausgeführte Nachbildungen persischer Fayence-Architekturen, Ergebnisse der Forschungsreisen von Dr. Friedrich Sarre, Unterkunft gefunden haben. In Glasvitrinen sind keramische Objekte, teilweise von den Ausgrabungen in Pergamon, Priene und Milet stammend, Bronzen, Büchereinbände und Stoffe aufgestellt. Die neue Abteilung der islamischen Kunst bedarf des Ausbaues. Sie ist als der Anfang einer Sammlung anzusehen, aus der sich, wir hoffen, einmal ein selbständiges Museum der islamisch-orientalischen Kunst entwickeln wird.

❊

Der neuernannte Direktor unseres Kupferstichkabinetts, Prof. Max Lehrs aus Dresden, ist der Verfasser der folgenden abgeschlossenen Werke: „die ältesten deutschen Spielkarten des dresdner Kabinetts“, „der Meister mit den Bandrollen“, „Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV. Jahrhunderts“, „Wenzel von Olmütz“, „die Spielkarten des Meisters E. S. 1466“, „der Meister der Liebesgärten“, „der Meister des amsterdamer Kabinetts“ und „der Meister W“. Hierzu kommen die Schriften über neuere Kunst: „Arnold Böcklin“ und „Handzeichnungen neuerer Meister im Kgl. Kupferstichkabinett Dresden“. Darüber hinaus hat der neue eminente Direktor des Kupferstichkabinetts zahlreiche Zeitschriftenbeiträge geliefert, über den Kupferstich des 15. Jahrhunderts, über Thoma, Greiner, Käte Kollwitz, Klinger, Plakate, Künstlerpostkarten etc.

❊

Für die Nationalgalerie wurden das „Brustbild einer jungen Dame“ von Ad. v. Menzel — ein Werk aus dem Jahre 1845 — und ein Exemplar von Gleims „Amor und Psyche“ mit Handzeichnungen von G. Schadow angekauft.

❊

Ludwig Klaus wurde am 5. Oktober fünfundsiebzig Jahre alt. Von v. Gebhardt brachte das Künstlerhaus eine umfassende Ausstellung von Studien und Skizzen. Bei Paul Cassirer findet eine Ausstellung der ausgezeichneten Themseansichten von Claude Monet statt, der sich eine Ausstellung von zum Teil glänzend gemalten Bildern Corinths anschliesst. Bei Schulte haben Bildnisse Lenbachs aus dem Familienbesitze der Bismarcks eine gewisse Enttäuschung erregen müssen, insofern als sie nicht sonderlich von den schon bekannten Bismarckbildnissen, z. B. in der Nationalgalerie, verschieden waren. Aber etwas ganz Aussergewöhnliches, Wunderbares war in einer Böcklin-Ausstellung bei Schulte ein Abendbild: „Pan mit Nymphen“.

❊

In unserm vorigen Heft mussten die Unterschriften auf Seite 4 unten und 6 oben „Triton und Sirene“ lauten; die Abbildung auf Seite 7 sollte den Titel haben „der Frühling“.

❊

Dem Meister unserer Architekten, dem grossen Schinkel, dem der Bau unseres unerreichten „Alten Museums“ verdankt wird, errichten Anhänger eine Gedenktafel an dem Hause unter den Linden, in dem er gewohnt hat. H.

❊

EMILE GALLÉ †

Emile Gallé, der „maître verrier“ von Nancy ist gestorben. In den letzten Jahren sah man von ihm manch gleichgültigeres Stück. Der freie Spieltrieb seiner koloristischen Phantasie war hier einer schablonenmässigen Übung mit bewährten Mitteln gewichen. Geschmackqualität hatten auch diese Gläser, aber was Gallé seinen besten Schöpfungen gab, das fehlte. Es gingen keine Vibrationen von ihnen aus.

Die Gläser, die er selbst liebte und die er zärtlich mit Blumengezweig und gedämpften Stoffen in schlanken hellen mit den nancyer Intarsien gezierten Ahornvitrinen barg, die gaben solche Schwingung. Unvergesslich ist die klingende Schönheit der dämmernden Galléträume auf der Weltausstellung.

In mattvioletten Tönen schwammen Orchideen; Libellen und Schmetterlinge verhauchten ihre leuchtenden Farben in das weiche Grau des Hintergrundes wie in schwebendem Abendschatten. Die Farben des Meeres und die Übergangstöne des Himmels waren in Glas gebannt. Leidenschaftlich erlebte Empfängnis-Stimmung schwebte um diese Gläser, für die Gallé aus allen Reichen sich die bunte Beute gewann: „rouge d'algue, pourpe d'orchis, vert de cédrat, agate blonde, bleu de lavande, bleu fin de nuit.

Er fühlte sich gleichzeitig als altmeisterlicher Mann der Werkstatt, arbeitsfromm, mit Liebe für die segnende und bedeutungsvolle Gabe des Sinnspruchs auf Gerät und Handwerkszeug — wie der Glasofen mit dem Hesiodvers an der Stirn auf der Weltausstellung zeigte. Und er hatte dabei ein starkes Bewusstsein des Lyrisch-Dichterischen in sich.

Diese Wirkung ist in der französischen Kunst sehr häufig. Die Motti der objets d'art zeigen, wie verwandt sich die Schöpfer der Vasen, Gläser, Schalen den Dichtern fühlten. Auch sie wollen Stimmung geben und statt mit Versen und Zeilen rufen sie mit Farben und Formen wach.

Es ist in Frankreich das umgekehrte Verhältnis zu uns, wo nicht die dekorative Kunst der Dichtung folgt, sondern die Amateure der Schrift, der écriture artiste ihren Prägungen die Reize des Dekorativen geben wollen, wie es Hofmannsthal ausspricht: „man lasse uns Künstler in Worten sein, wie andere in den weissen und farbigen Steinen, in getriebenem Erz“ ...

Lalique, Carabin, Jean Dampt haben diese Wirkung. Und bei Gallé war sie vorherrschend. Seine Gläser sind, wie er durch die Begleitverse andeutet, Variationen nach Victor Hugo, Verlaine, Maeterlinck, Baudelaire.

Man darf bei solch litterarischer Beziehung aber nie an stofflichen Zusammenhang denken. Aneinanderklingen von Gefühlswelten bezeichnet solch ein Motto nur.

Wie Reime und Töne eine Stimmung auslösen, so wollen auch diese Gläser in ihrer Abtönung des koloristischen Übergangs wirken.

Und wollte man dem Mottofrohen, der uns kein Glas mehr schmücken wird, eine letzte Aufschrift prägen, so könnte sie mit einer Variation der Amielschen Worte von der Landschaft lauten:

Le verre est un état d'âme. F. P.

DRITTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 29. OKTOBER. AUSGABE AM SIEBENTEN NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTVIER
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



FIGURENBILDER VON COROT



MAN zählt fünf- bis sechstausend echte Bilder von Corot, denen sich noch sechs- bis achttausend falsche Corots „anreihen“. Die falschen nahmen ihren Weg hauptsächlich nach Amerika. Es soll nicht selten sein, dass drüben neben herrlichen echten Werken Corots angebliche Bilder des Meisters in ein und derselben Galerie hängen. Doch „unser Continent, das alte,“ hat gleichfalls nicht völlig von den falschen Corots Abstand nehmen zu können geglaubt und wir begegnen in vielen Privatsammlungen, auch Deutschlands, sowie in mehr Ausstellungen, als uns lieb ist, mancher Landschaft von verschwimmendem Tongefüge, die angeblich von Corot geschaffen worden, in Wirklichkeit nur mit seinem Namen signiert ist, mit den fünf unschuldigen Buchstaben seines Namens, welche um so grösser ins Gras gesetzt wurden, je miserabler das Machwerk war, dem sie zu einem Werte verhelfen sollten. Nur Einen Maler gibt es, der in noch zahlreicheren Fällen gefälscht worden ist als Corot, das ist Diaz; und Einen, den man im Verhältnis zu der Anzahl von Bildern, die aus seiner Hand hervorgingen, annähernd ebenso häufig gefälscht hat: Courbet.

Ein typisches Werk Corots ist sein „Castel Gandolfo“ — im Louvre, vormals Sammlung Lallemand.

In einer breiten Darstellung ist im Hintergrunde luftiges weissliches Gebirge zu sehen — unter einer gelblichen Luft —, links das weissfarbige Castell, davor, in unglaublicher Anmut gemalt, duftig tiefes Laub mit sich sammetweich, dabei in plastischer Kraft von der Luft absetzenden Aesten. Von derlei Schöpfungen Corots sind den deutschen Kunstliebhabern nicht viele bekannt geworden.

Mehr sind sie mit den kleineren Landschaften, die sämtlich in seinen letzten fünfundzwanzig Jahren entstanden sind, vertraut, vor welchen Corot zu äussern pflegte: „je ne suis qu'une alouette qui



pousse de petites chansons dans mes nuages gris.“ Diese kleineren Landschaften haben etwas Kosendes, Wunschloses und Göttliches in einer Form, die den Laien skizzenhaft doch reizend dünkt.

Unbekannt pflegen unseren Kunstfreunden die Corots der ersten Periode zu sein, der frühsten Arbeitszeit des Meisters, die sogenannten „Corots d' Italie“. Das waren Landschaften aus jener Zeit, als noch Corot in der Weise seiner Studiengenossen komponierte, seine Landschaften ungefähr wie seine Lehrer und Mitstrebenden malte, sich aber ausser durch seine Begabung auch dadurch von ihnen unterschied, dass das kostbarste Gut eines Landschafters, die Luft, damals bereits in seinen Bildern zu finden war. Zu diesen Corots d' Italie findet die Bewunderung allmählich ihren Weg zurück.

Dass Corot auch ein vorzüglicher Architekturmaler gewesen, wissen die Wenigsten. Im Louvre hängt ein wunderbares Werk aus diesem Stoffkreise, ein Blick auf die Engelsburg in Rom. Dies kleine Bild wird meistens übersehen oder nicht genug gesehen, sonst würde mehr von ihm die Rede sein; es gibt keine noch so ausgezeichnete Landschaft unter den alten, vor der dieses Wunderwerk zurückstände. Es ist eine Arbeit von dem merkwürdigsten Gleichgewicht, ein glänzendes Gefühl für Luftton paart sich mit einer untadeligen Festigkeit der Formen. Immerhin bildet hier die Architektur nur einen Teil des Gemäldes, das ebensosehr im Landschaftlichen beruht. Ganz als Architekturmaler zeigt sich Corot z. B. in seiner „porte d'Amiens“: Häuser, graue Luft und ein altes Thor. Vom Thor hängt eine Laterne nieder. Im Thore befindet sich eine alte Frau, die ein rotes Kopftuch trägt.

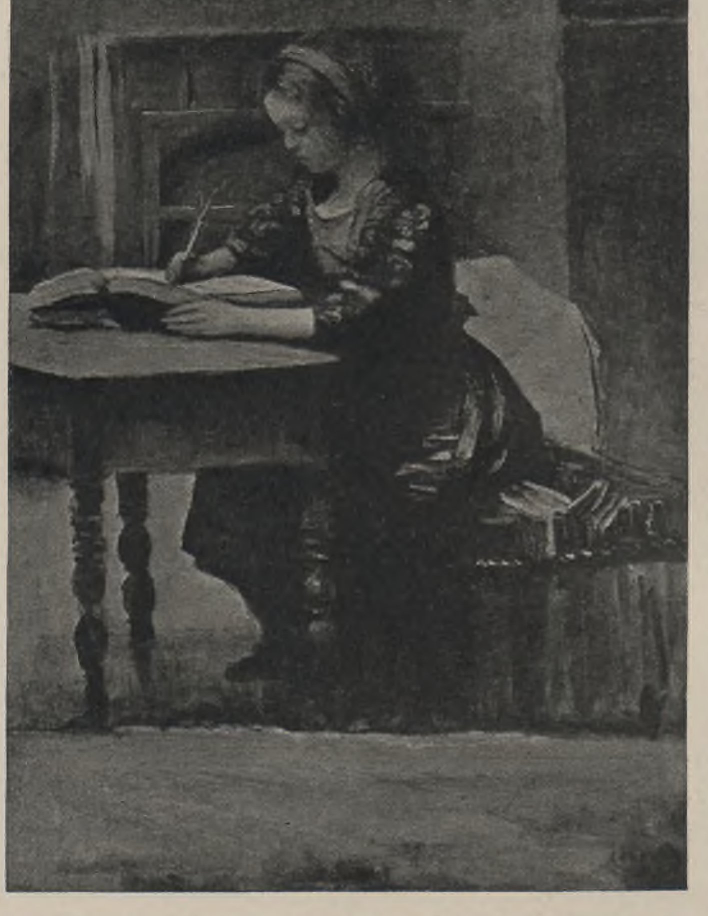
Corot hat auch Hafenbilder gemalt; und herrliche Interieurs: Bauernstuben! Er hat sogar die kirchliche Malerei gepflegt. In der schmalen Kirche des Dorfes Ville d'Avray hängt ein Heiligenbild, das Corot gemalt hat. Man könnte die Meinung hegen, Corot hätte dem Dorfe zu Liebe das Bild gemalt (ebenso wie Defregger eine Madonna für das Dorf in Tirol, in dem er wohnte, gestiftet hat), — aber auch in

Paris befindet sich ein von Corot herrührendes kirchliches Gemälde. Mitten in der bevölkertsten Gegend von Paris erhebt sich die Kirche, die es birgt, von Wagen umrasselt, von Menschen, die nichts hiervon ahnen, umtost. Ebenso unbekannt, wie es blieb, dass religiöse Bilder von dem Maler, der als Landschafter Weltruhm hat, geschaffen worden sind, fast ebenso unbekannt ist auch geblieben, dass Corot überhaupt Figuren gemalt hat.



Als Figurenmaler entdeckt wurde er auf der Weltausstellung von 1889, oder neuentdeckt, denn der Kreis seiner Freunde und die Gemeinde der Freunde seiner Freunde hatte schon früher Corots Figurenbilder in hohem Maasse gewürdigt. Eine besondere Erfahrung machte man auf der Weltausstellung. Bei den überall bekannt gewordenen Landschaftsbildern Corots hatte wahrgenommen werden können, dass die Staffagefiguren nicht hervorragten. Wohl waren sie bewundernswert richtig in den Raum gestellt; sie waren von Luft und Licht umgeben; standen an dem Platze, der ihnen zukam; sie waren entzückend von Intimität, wenn durch sie ein paar Bäuerinnen angedeutet werden sollten, die mit ihren Kindern an der Hand auf einem Feldweg mit einander plaudern; oder sobald ein Bauer mit seinem Schimmel auf einem sanft an-

steigenden Acker gezeigt wurde; zuweilen erschienen selbst Teile dieser Staffagefiguren als Höhepunkte, als Schlusssteine des ganzen Bildes: die rote phrygische Mütze eines Schiffers konnte der aufleuchtendste Teil einer Corotschen Leinwand sein, auf welcher vorgeführt war, wie in einer goldenen Nachmittagsstunde ein See, über den ein Nachen zieht, schimmert. Aber alle diese Staffagefiguren waren ohne Vertiefung gezeichnet. Sie waren da, um reichhaltiger zu machen, was in der Landschaft lag, um einen koloristischen Ausklang zu geben, nie aber, um Individualitäten, richtiger, Corots Individualität, auszudrücken. Und sie waren so gezeichnet, als ob Corot, dem es nicht gegeben war, den Gebräuchen entgegenzutreten — im Jahr 1848 sagte er in der stärksten Revolutionsbewegung: il paraît décidément que l'on n'est pas tout à fait content — auch zu liebenswürdig gewesen wäre, um der Gewohnheit der Landschaftsmaler, ihre Figurendarstellungen nicht gut zu zeichnen zuwiderhandeln zu können. Diese Staffagefiguren trugen folglich dazu bei, den Glauben nur weiter zu verbreiten, dass Corot ausschliesslich Landschaftsmaler gewesen wäre. Bis die Ausstellung von 1889 kam und von den Augen der erstaunten Welt den Schleier riss.



Auf dieser Weltausstellung tauchten fabelhaft schöne Figurenbilder von Corot auf, nicht immer sehr korrekt gezeichnet, aber immer mit grösster Vertiefung gezeichnet; lebensgrosse Mädchen mit verzauberten hellgrauen Augen (ein wunderbarer Kopf aus elsässischem Privatbesitz); manche junge Frauen, die in weltverlorener Pose an einen Baum gelehnt standen, in einem Kostüm, das mehr oder weniger phantastisch, mild-phantastisch, war; ein hinreissendes Bild von Mädchen in der Landschaft: „die Toilette". Oder die ziemlich grosse Figur eines ernsten Fischers. Oder ein gedankenvoller Mönch ... Stärker, warmblütiger, glutvoller schien Corot hier entgegenzutreten als in seinen Landschafterarbeiten. Und man gab dem liebenswerten, grundgütigen alten Corotsammler und -Enthusiasten Henri Rouart (der nur am Freitag malte und am Montag, Dienstag usw. so fleissig in seinem Eisenwerk wirkte wie er am Freitag den Musen diente) wie dem ungütigen Corotsammler und -Enthusiasten Edgar Degas recht, die übereinstimmend behaupteten, dass Corot, der Figurenmaler, den Wenige kannten, noch ausdrucksvoller wäre, als der Landschaftsmaler Corot, den alle Welt verehrte.

Wie aber die Ausstellung von 1889 mit einer plötzlichen Erleuchtung uns gezeigt hatte, dass eins der grössten Genies unter den neueren Figurenmalern der Landschaftsmaler Corot wäre, so verschwand diese Kenntnis bald nach dem Schlusse der Ausstellung. Corots Figurenbilder waren in die Behausungen der Sammler zurückgekehrt. Und als die Vorbereitungen für eine neue Weltausstellung, die Weltausstellung von 1900, begannen, da war ein neuer Pharao im Lande*.

* Es giebt von Böcklin aus seiner frühesten Jugend eine Frauenfigur, die etwas Corotartiges hat. Ich sah dieses Bild Anfang der neunziger Jahre in Basel, es stellte eine jugendliche Verwandte des Malers dar. Seitdem denke ich stets an dieses Bild, wenn ich Leute höre, die die Ansicht hegen, dass Böcklin kein superiores Maleringenium besessen hätte. In diesem Bilde des zwanzigjährigen Künstlers, das so viel Gemeinsames mit den Figuren Corots, die der junge Schweizer unmöglich kennen konnte, aufweist, liegt eine grosse Beweiskraft für


COROT



An der Spitze der retrospektiven Abteilung standen diesmal Männer, die mit den alten vornehmen Sammlern nicht allzu vertraut waren. Es waltete ein psychologischer Unterschied zwischen den Faktoren der beiden Ausstellungen. Bei der retrospektiven Abteilung des Jahres 1889 hatte Sammler-Empfinden vorgewaltet; bei der retrospektiven Abteilung von 1900 hatte auch die Kunstpolitik eines heraufziehenden Geschlechtes ihre Mitwirkung geübt, das den an sich auch notwendigen Willen zur Geltung brachte, die Werke der impressionistischen Schule bewundern zu lassen. Den ehrlichen Enthusiasten, die solches erreichen wollten, gesellten sich manche irrlichtelierende Elemente bei. Ein sehr keckes Husarenstück, insceniert von derartigen Leuten, die etwas „beweisen" und andererseits auch Geschäfte machen wollten, war z. B. die Vorführung Monticellis. Monticelli war ein Maler von Marseille, sehr begabt, etwas verrückt, haut goût. Und es gab Diaz, das von altersher berühmte Mitglied der Schule von Fontainebleau, mit dem Monticelli manche Züge gemein hatte. Diaz hat eine gleichmässigere, zahmere Schönheit als der Maler von Marseille, und auch seine Preise sind von altersher so hoch wie gleichmässig. Von den irrlichtelierenden Elementen wurde beschlossen, für die Ausstellung von 1900 Monticelli auszugraben. Er sollte in die Hand genommen werden. Bisher hatten nur die Einwohner von Marseille und einige schottische Sammler sich zu seinen Werken hingezogen gefühlt. Man errichtete ein Piedestal für ihn, indem man das schlechteste Bild von Diaz, das weit und breit aufzutreiben war, an den beinahe besten Platz eines Saales, ins beste Licht, hing und darunter oder darüber — ich erinnere mich nicht mehr ganz genau — an den allerbesten Platz das bei weitem beste Bild von Monticelli. Durch diese Ueber- oder Untereinanderhängung sollte eine Lehre gegeben werden; die Leute sollten erfahren: Monticelli ist besser. Man

---

Böcklins superiores Maleringenium. — Man sollte, anstatt die Unklugheit zu begehen, eines Feuerbach Erscheinung — der niemals etwas anderes gewesen ist als das, was man eine Treibhausbegabung nennt, über eine Begabung von dem Gehalt Arnold Böcklins zu stellen — wie das jetzt Mode zu werden scheint — ein Bild wie dieses betrachten und sich fragen, was denn Feuerbach gemalt habe, als er zwanzig Jahre alt war. — Es berührt eigen, wie Böcklin, alleinstehend, in diesem Bildnis ein zartes malerisches Genie entfaltet. — Aehnliche Empfindungen weckt ein kleines Alpenbild des Künstlers aus jener Zeit. Gebirgsansichten sind bekanntlich Darstellungen, die es kaum anderen modernen Künstlern als Théodore Rousseau und Narcisse Diaz gegeben gewesen ist im höchsten Sinne zu bewältigen. Böcklin hat in jugendlichem Alter eine wenn auch kleine und skizzenhafte, so doch bewundernswerte Darstellung schneeiger Berge gegeben!

kann freilich nicht sagen, dass es von derartigen offensichtlichen Arrangements in der retrospektiven Abteilung mehrere gab, das hiesse sich an der Wahrheit versündigen. Doch lagen solche Ideen immerhin in ihr in der Luft. Mit wahrhafter Liebe waren nur die Bilder in der impressionistischen Abteilung aufgestellt worden. Ueber den Werken von Fontainebleau lag ein Flor. Ihn hatte neben dem Ueberdruss der Ausstellungsleiter an den Werken der Schule von Fontainebleau ihr Mangel an Sicherheit im Urteil über Werke gerade dieser Schule veranlasst — ausserdem die Abneigung der einzigen Sammler, die die wirklich guten Werke der Schule von Fontainebleau in Frankreich im Besitz haben: der *älteren* Sammler, den jungen Faktoren der Ausstellung von 1900 ihre Schätze für die Ausstellung herzuleihen. Was der retrospektiven Abteilung des Jahres 1900 fehlte, war die Mitwirkung eines Mannes wie Antonin Proust. Im Jahre 1889 hatte dieser social hervortretende Mann und Kunstminister — man nannte ihn den beau ministre des arts, statt eines ministre des beaux-arts — die retrospektive Abteilung glänzend geleitet. Er war ein elastischer Geist, der den Spruch des alten englischen Bildhauers Stevens: ich weiss nur von Einer Kunst, sich zu eigen gemacht zu haben schien. Im Jahre 1900 war er infolge der Panamaskandale, die über ihn hereingebrochen waren, ein toter Mann. Im Jahre 1889 aber war durch ihn eine Ausstellung der Schule von Fontainebleau zusammengebracht worden, die bewundernswert war. Er liebte diese Schule, trotzdem er ein Schulgenosse Manets und einer seiner glühenden Anhänger war. In den Mittelpunkt dieser glänzenden Ausstellung hatte er Corots Figurenbilder gestellt.



✻

Auf dem Gebiet der figürlichen Darstellungen überwiegen bei Corot die Schilderungen von Frauen und Mädchen.

Corot giebt ihnen eine Verklärtheit, die die Robustheit nicht ausschliesst. Sie haben eine Familienart. Sie sind träumerisch, nachdenkend, idealisch. Nie sind ihre Bewegungen heftig. Oft zeigt Corot sie in antike Gewänder gehüllt, doch so, dass man glauben muss, während Corot sie kostümierte, wäre er davon durchdrungen gewesen, dass es nicht darauf ankäme, sie fertig zu kostümieren. Sie treten auch manchmal in Renaissancetracht oder als zeitgenössische Italienerinnen auf und immer bleibt etwas an ihrer Toilette auszusetzen; gewiss sind sie die persönlichst kostümierten Wesen, die es giebt. Corot hat sie solcherart nach der Natur gemalt, nach Modellen. Mit Entzücken nimmt man aber wahr, dass es keine gelernten Modelle sind; noch Ungeschicklichkeiten haben sie beibehalten von Mädchen, die zum ersten Male einem Maler sitzen, befangen und scheu setzten sie sich hin oder bewegen sie sich. Man sieht ferner, dass Corot sie kaum betrachtete — einzig dem Bilde hingegeben, das in ihm selbst wohnte. Er hat sie nur in seinem Atelier sitzen gehabt, um ihrer Körperlichkeit inne

zu werden. Stets ist eine Frühlingsstimmung um die Corotschen Gestalten. Das Leben hat sich für sie aufgethan. Corot hat entzückende schlanke Mädchen gemalt, die durch den Wald gehen, ein Buch in der Hand. Die Augen haben sie auf die aufgeschlagene Seite gerichtet, den Mund in lieblichem Schweigen geschlossen. Man kann nicht ausdrücken, wie zauberhaft die in fremdartige, lebhafte Farben Gekleideten wirken, die vom Waldgrün umgeben, mit ihren langen Füssen in weissen Strümpfen und tief ausgeschnittenen schwarzen Schuhen an uns vorbeischreiten, Bürgermädchen, die teilweise ihre Tracht beibehalten haben. Genrehaften, und man würde von ihnen sagen, dass sie eine ideale Kunst des „Idylls" bilden, wenn sie nicht zugleich zu malerisch wären, als dass man an dieses Wort erinnern möchte, das immer einen etwas classicistischen Anklang hat. Aus Corots Quell hat auch Henner geschöpft. Er hat Corots Kunst in seinen Eklogen aber schrecklich verwässert, so dass, wer noch keines von Henners wenigen guten Bildern sah, nur die unzähligen schlechten kennt, in welchen er sich verausgabt hat, uns übel nehmen möchte, Henner in diesem Zusammenhang genannt zu haben; er gehört aber in diesen Zusammenhang.

Ein wunderbares Motiv wurde Corot durch eine junge Frau geboten, die in das Atelier eines Malers eingetreten ist, sich vor seine Staffelei gesetzt hat und ein von ihm angefangenes Bild: eine Landschaft von Corotgepräge, betrachtet. (Man denkt an Mozart, der sich im Don Juan selber citiert.) Zu wiederholten Malen hat Corot dieses reizende Motiv behandelt, einmal in einer dunkleren Harmonie mit starken Gegensätzen, ein prachtvolles Schwarz kommt in dem Werke vor, dies Werk steht den Kunstausübenden näher, kann vielleicht nur im Kreise der Kunstausübenden vollständig gewürdigt werden, — das zweite Mal licht, rosig. In dieser letzteren Fassung befindet sich das



Zuweilen malt Corot seine Mädchen auch nackend. Sie liegen unter einem feinen Gezweige. Was für Geschöpfe sind sie? Nymphen? Nein. Städterinnen? Auch nicht. Man bezeichnet sie am besten, indem man sagt: alle Corotschen Figuren haben, auch wenn sie älter geworden sind, wenn sie selbst Matronen geworden sind, das Wesen von jungen Mädchen beibehalten. Dabei fehlt ihnen alles Backfischhafte, Kleine. Sie sind Geschöpfe von einem ländlichen Anhauch — mit Kultur.

Schön hat Corot auch Gruppen von Müttern gemalt, die mit ihren Kindern spielen. Etwas Freies ist in diesen Darstellungen, fern von allem

Bild in der Sammlung der Madame Esnault-Pelterie.

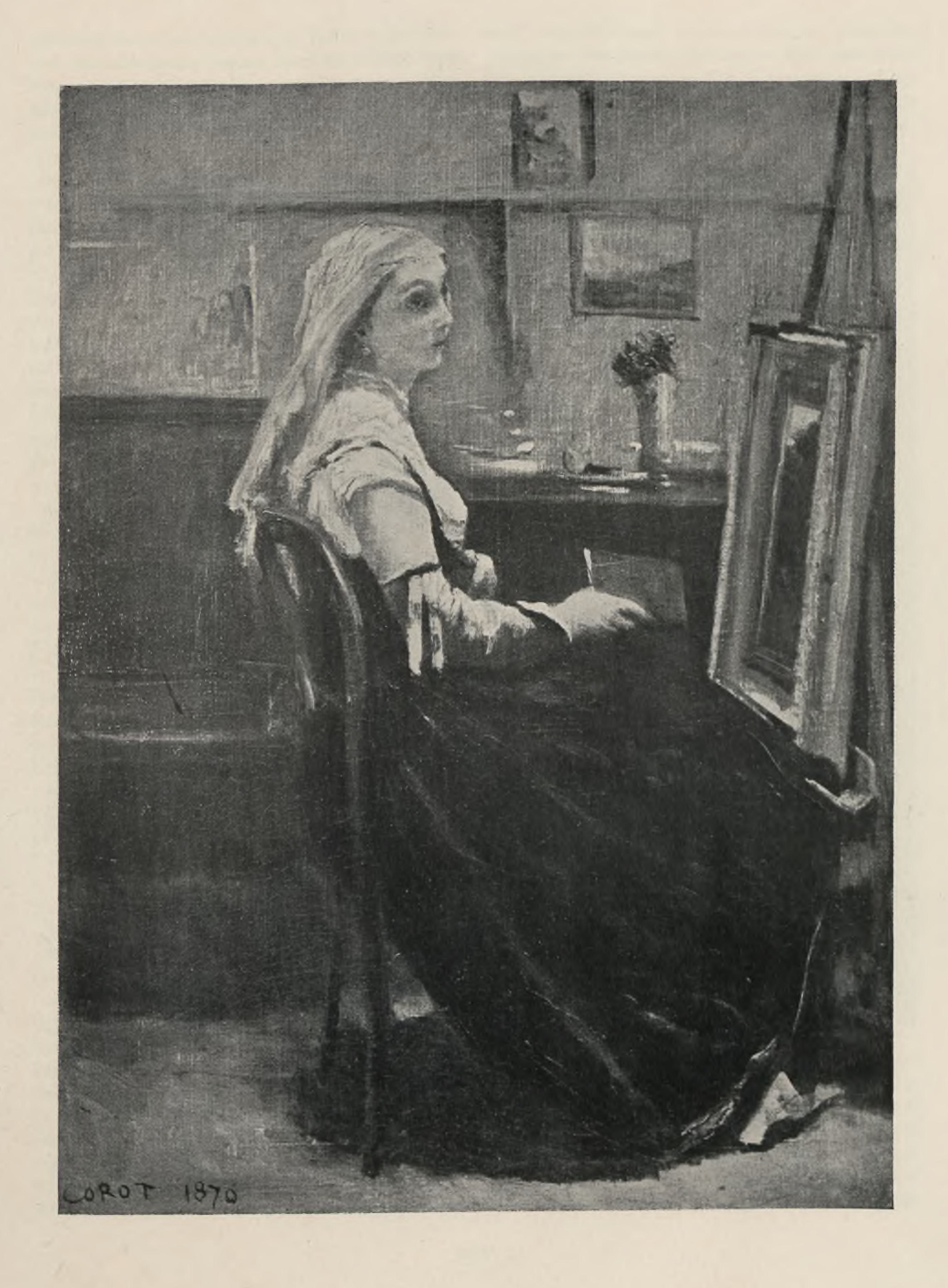
Ein sehr schönes Figurenbild Corots lernte ich vor einer Reihe von Jahren in Brüssel kennen; ein Amor auf einem Panther bildete den Mittelpunkt. Angenehm in der Composition hatte das Bild in der grauen Sanftmut der Farben etwas Hinreissendes. Später ist das Bild nach Paris gekommen und soll jetzt in Amerika sein.

Was deutsche Kunsthändler von Zeit zu Zeit an Figurenbildern „Corots" zu zeigen haben, pflegt auf einer Untermalung Corots zu beruhen, die dann eine fremde Hand retouchiert und gefällig gemacht hat. Aber in zwei deutschen Privatsammlungen findet man zwei vorzügliche Figurenbilder Corots.

Herrn Eduard Behrens in Hamburg gehört die Darstellung einer Italienerin mit gewölbter Stirn, die zur Abendzeit an einem Brunnen steht, ein Bild im schummrigen, weichen, feurigen Tönen, aus welchen das hellere Gesicht des Mädchens auftaucht. Frau Erdwin Amsinck in Hamburg besitzt einen Cello spielenden Mönch in brauner Kutte, wohl das bedeutendste Mönchsbild, das Corot überhaupt gemalt hat, weit besser als der berühmte Mönch in weisser Kutte, der einstmals Alfred Robaut gehörte und der trotz grosser Schönheiten in einzelnen Details etwas Zerrissenes im ganzen hatte.

Der Mönch bei Frau Amsinck ist grossartig, einheitlich — in vollständiger Geschlossenheit gemalt. Das rötlichhelle Holz des Cellos steht wundervoll gegen das Braun der Kutte, von dem es umschlossen wird. Der Kopf des Mönches schimmert unter dem auf ihn eindringenden Oberlicht und die Augen sind tief durch die Stirn beschattet, man denkt an Ribera — ein wenig, — und sieht den Unterschied gegen Ribera: wie Corot gegen den alten Spanier modern, rosig und nicht schwarz, durchaus blond und angenehm ist. Dieses herrliche Bild Corots wirkt transcendental und doch keineswegs „hergeholt", es hat eine durch und durch ergreifende, verklärte Helle. Man sieht nach der Jahreszahl, mit der es Corot signiert hat: 1874: das ist das Jahr, in dem Corot, achtundsiebzigjährig, seine alte, gleich ihm nie vermählt gewesene Schwester verloren hatte, die ihm das Hauswesen geführt hatte... Corot muss sich einsam gefühlt haben nach ihrem Tode, der Gedanke an das Ende mag ihm nahegetreten sein — man sieht in Corots Darstellung dieses Mönches, der unter Oberlicht wie halb schon der Erde entrückt dasitzt und Cello spielt, etwas wie ein von der Aehnlichkeit losgelöstes Selbstporträt. Fra Angelicohaft sitzt er da; es ist König Thule-Stimmung — in gewisser Art — in dem Bilde, das Corot von dem greisen Mönche gemalt hat. Etwas von dem König, der seinen letzten Becher trinkt, ist in dem Mönche: er spielt mit der Ruhe Eines, der in seinen letzten Hymnen ausströmt, wie viel er in der Welt an Schönheit empfunden hatte. Vor dem Bilde fällt einem der alte Corot ein, der kurze Zeit, bevor er den letzten Atemzug that, von einer Landschaft mit rosigen Wolken




COROT 1870

geträumt hatte, „der schönsten, die er je gesehen" und mit zitternden Fingern die Linien ihrer Wolken in die Luft gezeichnet hatte, mit dem Wunsche, die Landschaft, wenn er wieder wohler wäre, noch zu malen ... Andererseits sagt man sich aber (was Jene beruhigen wird, die das Bild wegen der vielen „Litteratur", die ich darum mache, misstrauisch für ein schlechtes Bild halten mögen), — dass dieses Bild eines Cello spielenden Mönches eine bewundernswerte, sonore, glänzende breite Malerei aufweist, keine Spur von zitterndem Verweilen bei einem novellistischen Thema. Es ist ein echter Corot. Nicht in dem Sinne, dass von authentisch oder gefälscht debattiert würde: in dem Sinne aber einer geschmeidigen, leichten, seidigglänzenden Malerei. Und nachdem man die Anwandlung, in diesem Gemälde eines Musikers, das von einem alten Mann gemalt wurde, eine von Corot auf eigenes Erleben gemünzte Darstellung zu sehen, überwunden hat, wird man sich wieder bewusst, dass, was in diesem Bilde einen, wenn man so sagen darf, rosig erhabenen Eindruck macht, genau das gleiche ist, was uns in jedem guten Bilde von Corot bewegt und für Corot das Entscheidende ist. Wenn Corot auch nur eine Wiese mit einer grauen Luft gemalt hatte, wenn er nichts als eine „petite alouette" war, „qui pousse de petites chansons dans des nuages gris" — ebenso wie auf jedem Figurenbilde dieses Künstlers, selbst wenn nichts Höheres in ihm dargestellt war als etwa eine decolletierte Dame, die sich über einen Sessel beugt, finden wir dieses Elementare von Corot, diesen Untergrund aller seiner Hervorbringungen. Nur Eins prägt



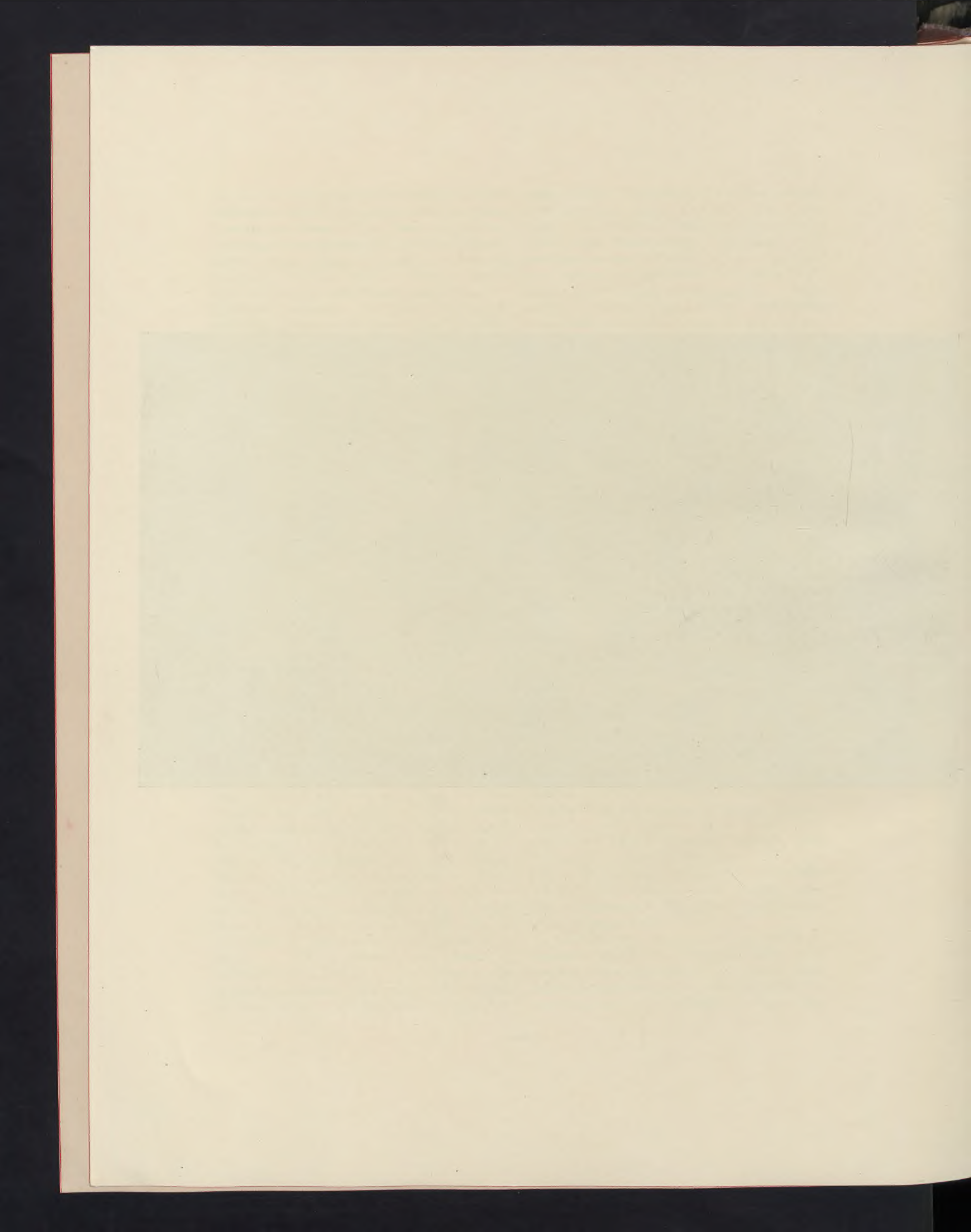
sich ein: bei diesem glücklichen Maler ist dieses Wesentliche seiner Kunst immer stärker geworden, es wurde stets freier in ihm, Corot hat eine Entwicklung in stets aufsteigender Linie durchgemacht. Ungleich jenen Malern, die rasch zur Entfaltung kommend die ihnen bestimmte Höhe in kurzer Frist erreichen und nach einigen Jahren zum Methodismus herabsinken, hat Corot sich langsam entwickelt, gehorsam mit „historischen Landschaften" begonnen, ist zu der Periode, in der er ganz er selbst wurde, verhältnismässig spät gelangt und seine letzten Arbeiten sind seine wesentlichsten und beschwingtesten.

Ausserordentliche Rätsel gibt er uns auf. Mehr als ein anderes Genie. Denn nehmen wir Delacroix: Delacroix sah ungemein bedeutend aus. Ein ganz souveräner Geist. Auch bestätigen uns seine Tagebücher die Universalität seiner Interessen.

Corot aber sah wie ein Bauer aus. Auf einem der Bilder, die wir von ihm kennen, ist er mit der Pfeife im Munde zu sehen und hat blitzende Augen, die uns gar nichts sagen. Auf einem andern finden wir ihn im blauen Kittel eines Landarbeiters an einer Feldstaffelei im Freien arbeitend — er hat gütige, angenehme, vielleicht auch sehr intelligente Züge, doch nichts, was Corot stempelt. Auch hat sich uns eine Geschichte eingeprägt, die an seinem Sterbebett passiert ist. Seine Freunde brachten ihm an sein Sterbebett eine Medaille, die zum Andenken an sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum geprägt worden war. Als Corot sie erblickte, brach er in Thränen aus und sagte: Man ist doch glücklich, sich so geliebt zu wissen, ich habe gute Eltern, gute Freunde gehabt. So spricht ein reizender Mensch, ein reizender Mensch eher als ein Genie. Die Geschichte ist sehr konkret. Allerdings fällt uns hier auch sein König Thule-haftes Bild ein, der herrliche Mönch am Ende seiner Tage, aber wie unendlich viel grösser, klingender, lyrischer berührt uns dieses Bild des abschiednehmenden Mönches als die Vorstellung von dem alternden Corot selbst, die mehr den Menschen angeht. Auch den berühmten Brief über den Tag eines Landschaftsmalers, den er an Dupré schrieb, möchte man censieren. Es ist sehr hübsch, wenn Corot schreibt: On se lève de bonne heure, à trois heures du matin, avant le soleil; on va s'asseoir au pied d'un arbre, on regarde et on attend . . . tout est embaumé, tout frisonne au souffle fraîchi de l'aube . . . Les amours à ailes de papillons s'ébattent sur la prairie et font onduler les hautes herbes... Es klingt etwas belanglos, wie André Theuriet. Eine Stelle: ce n'est plus une toile et ce n'est plus un peintre, c'est le bon Dieu et c'est le soir, — steht vielleicht höher, immerhin nicht *sehr* hoch. Solche Niederschriften leiten nicht zu Corots Wesentlichem, Göttlichem, zu seinem Ingenium über, sie sind nur „gleichsam sein irdisches Teil", etwas kokett, dem netten causeur gehörig — der ja nicht immer ein Fant zu sein braucht... Auch mochte Corot nicht gerne lesen. „Cette fois je finirai certainement „Polyeucte" — er las sie aber auch in diesem Jahr nicht zu Ende. Er kaufte Bücher, um sie seinen Modellen zu lesen zu geben oder wenn sie hübsche Einbände hatten. Er machte auch „Konversation". „Il paraît que M. Hugo est un homme assez fameux en littérature" — er kannte nichts von Victor Hugo. Dagegen, wenn Corot malte! Eher als durch seine Briefe, Worte, Causerien erhält man einen Uebergang zu Corots Kunst durch manche Vorkommnisse in seinem Leben, z. B. durch sein Verhältnis zu Mademoiselle Rose, die im Laden von Corots Vater, der ein Modengeschäft hatte, Modistin war und die er aus Liebe zu seiner Mutter nicht heiraten wollte. Er blieb ehrfurchtsvoll ihr sein Leben lang ergeben und schrieb Briefe an sie: liebe Mademoiselle Rose . . . Auch seine ganz ausserordentliche Güte wirkt wie ein Fenster, das sich auf seine Kunst öffnet. Er lebte von einer kleinen Rente. Eines Tags bat ihn ein ihm kaum bekannter Maler um ein ausserordentlich hohes Darlehn. Corot glaubte es ihm nicht bewilligen zu sollen. Kaum war der Maler an der Thüre, da stürzte Corot ihm nach und schrieb ihm die Anweisung. Oder: sein lieber Freund Daumier sollte von seinem Hausbesitzer, weil er den Mietzins nicht aufbrachte, auf die Strasse — die Dorfstrasse, denn er wohnte in dem Dorfe Valmondois — gesetzt werden; Corot ging heimlich zu dem harten Patron, kaufte ihm das Grundstück ab und schenkte es Daumier. So giebt es noch tausend Geschichten, die uns Corots Sanftmut, für die es keine Grenze gab, beweisen. Doch was vermöchte das alles für unseren Fall zu beweisen, die Sanftmut war nur ein begleitender Umstand seines Genies — wir möchten sonst jeden entzückenden Eremiten und Menschenfreund schon für genial halten.

Vielleicht wird man von dem auf Musik gestimmten Wesen Corots auszugehen haben, wenn man den Versuch unternehmen will, sich in diesen biedern, liebenswürdigen, begabten Menschen hineinzuversenken — der nebenbei ein Genie war.





Man muss ihn sich denken, wie er ein Liedchen sang, als er als jugendlicher Akademiker Landschaften bei Rom malte und durch dieses musikalische Talent den seine Besonderheit kaum verstehenden Professoren und Mitschülern Liebe abrang; man muss ihn sich geigend denken; man kann ihn sich vorstellen, wie er jedes Concert des „conservatoire“, dessen Orchester herrlich war, besuchte; man kann diesen Bauern mit blitzenden Augen sich vorstellen, der angeordnet hatte, dass bei seinem Begräbnis die C-moll-Symphonie gespielt würde. Wir müssen uns auch denken, welchen Rang in seinen Bildern die Mythologie einnahm: wie viele Bilder von ihm existieren, in denen Musen und Apoll, Daphne, Orpheus vorkommen. Aber vor allem müssen wir denken, dass den Schlüssel zu seinem Genius doch nichts geben kann. H.



DER ESCORIAL

VON

W. FRED*



AN muss eine lange und sonnige Strasse in kahler und kalter Natur auf einen Berg hinauf klimmen, um zu San Lorenzo del Escorial zu kommen. Ein kleines Dorf, oder genauer zwei kleine Dörfer, liegen rechts und links, verkommen, arm, bedeutungslos. Plötzlich sieht man das grosse Schloss, das zugleich das grosse Kloster ist, und mit seinem rauhen Granitbau aus dem Felsen gewachsen zu sein scheint. Man kann sich kaum denken, dass es nicht von jeher dagewesen sei, so sehr ist es verwachsen mit dem Boden, auf dem es steht, mit der dünnen Luft, die es umgiebt, und dem klaren, herben Horizont, von dem es sich hebt. Der Eindruck, den man bekommt, ist nicht der einer architektonischen Leistung, eines Kunstwerkes, sondern sozusagen der eines Naturproduktes. Das kommt gewiss nicht allein von dem Baumaterial, diesem Granit, der ja auch das Gebirge hier bildet, sondern auch aus der ganz unkünstlerischen Anlage und Durchbildung des Palastes. Von einer rhythmischen Gliederung, einer einfallsreichen Ornamentik oder Aehnlichem kann keine Rede sein. Der Escorial ist ein grosses, unermesslich gross wirkendes Viereck von Steinquadern, in dessen Mauern Fensterlöcher geschlagen sind und über dessen Stockwerken sich Kuppeln erheben. Eine schwere Wirkung ist alles, was angestrebt ist.

Man sagt, dass Philipp II. selbst für die Ausgestaltung dieses Bauwerkes verantwortlich gewesen sei. Das stimmt gut zu allem, was man dort sieht. Seine harte, Geistlichem und Kirchlichem allein zugewendete Natur konnte kein Verlangen nach irgend welcher spielerischen Leichtigkeit haben. Und alles, was an Kunst erstrebt wurde, ist nichts als Nachahmung italienischer Grösse, die für diesen Mann das unerschütterliche Maass aller Dinge war. Die Kirche und das Kloster im Escorial danken der Tradition nach ihre Entstehung einem Gelübde Philipps II., der für den glücklichen Ausgang der Schlacht von St. Quentin (1557) gelobt hatte, dem Schutzheiligen dieses Tages, San Lorenzo, einen Dom zu bauen. Aus diesem Gelübde wurde dann die umfängliche Anlage, die mit einer Kirche auch die Grabstätte der spanischen Herrscher, ein grosses Kloster und schliesslich die Residenz des Monarchen selbst verband. Der Name Escorial hat keine tiefe Bedeutung. Er stammt von den Schlackenresten, die in dieser Gegend von den Bergwerken vergangener Zeiten übrig geblieben waren. Mit der römischen Kurie, wie man in leichtfertiger Etymologie glauben könnte, hat er gar nichts zu tun.

Die fachmännischen Erbauer des Escorial sind zwei fähige Architekten italienischer Schule, Juan

* Demnächst wird in der Mutherschen Sammlung „die Kunst" im Verlage von Bard, Marquardt & Co. der Band „Spanien" von W. Fred erscheinen, dem wir diesen Abschnitt entnehmen.

Battista de Toledo und als dieser gestorben war, Juan de Herrera. Im Jahre 1584 ist der Gesamtbau vollendet bis auf den Palast, den erst die Nachfolger Philipps II. errichteten; denn für Philipp II. selbst war nach seinem eigenen Worte eine Zelle in dem grossen Gotteshause genug zur Rast für seinen erschütterten und verängstigten Körper. Der Grundriss des Baues soll, wie die Tradition will, eine religiöse Symbolik in sich tragen: nämlich den Rost veranschaulichen, auf dem der heilige Lorenz sein Märtyrerende fand. Und mit der nötigen Fantasie lässt sich natürlich diese Formation aus dem Grundriss herausfinden, der sonst einfach als ein grosses Viereck erscheint, in dessen Mittelpunkt oder Mittelachse die Kirche gelegt ist. Die Proportionen der einzelnen Bauteile, die übrigens sehr spärlich verwendeten dorischen Säulen, sowie das ganze Schema der ernsten und bis auf die Grösse prunklosen Innendekoration, weisen auf den Stil der Spätrenaissance hin, ohne dass ein besonderer spanischer Charakter hier zu merken wäre. Der liegt in der Landschaft, strömt aus dem, was der Escorial enthält, und den historischen Reminiscenzen, die jeder Schritt dort erweckt. Die Hauptwirkung kommt, wie gesagt, von der Grösse her; um diese zu veranschaulichen, kann man nichts Besseres tun, als aus dem Bädeker ein paar Zeilen abzuschreiben: „Insgesamt giebt es 16 Höfe, 2673 Fenster, von denen 1562 in die Höfe münden, 122 Thüren, 86 Stiegenhäuser und 89 Brunnen. Die Gesamtlänge der Korridore beträgt etwa 100 Meilen.“

Man steht vor der grossen Fassade und schreitet durch ein mächtiges Tor in einen verlassenen Hof. Vor einem stehen dann aus Granitblöcken gehauen Kolossalfiguren altjüdischer Könige. Wiederum wirkt der Stein. Nun kommt man durch ein kleines, halb zerschlagenes Tor an der Seite in die Kirche. Der Eindruck der Grösse, der Verlassenheit, der menschlischen Geringfügigkeit ist in diesem Raume bezwingend. In dem leeren Schiff sieht man vor allem vier mächtige Pfeiler, dann, wie die starke Sonne Licht von den polierten leeren Wänden reflektiert, auf dem Marmorboden ein paar schwarze Punkte wie Fliegen, die über Gemäuer kriechen, das sind betende Frauen. Und dann glimmt und flirrt künstliches gelbes Licht auf, die Orgel tönt, und wie in weiter Ferne sieht man am Hochaltar ein paar Geistliche, die in weissen und roten Gewändern mit goldenen Geräten die Messe celebrieren. Und mit scheuen Schritten geht man durch den grossen Raum, der leer ist, arm an Bildern, und in dem sich das menschliche Bewusstsein, eine Weile wenigstens, verliert.

Man erinnert sich dann, dass diese grosse Kirche kein originales Werk ist, sondern eine bewusste und schematische Nachahmung der Peterskirche, dass die Bauformen dort reicher und lebendiger ausgedrückt worden sind, und dass der Eindruck der Leere seine Ursache in der mangelnden Innendekoration, den dürftigen Fresken und dem Fehlen eindrucksvoller Altarbilder hat. Trotzdem, die erste Stimme bleibt unvergesslich. Sie kann auch durch nichts übertönt werden, was der Escorial sonst noch zu bieten hat. Nicht durch die schöne Galerie, die in der Sala Capitularia zurückgeblieben ist und von der Stück für Stück wohl auch bald in die Museen von Madrid wandern wird. Noch gewinnt man jetzt dort einen Eindruck von Navarrete, dem besten Künstler der Zeit Philipps II., einem Schüler Tizians und der Venetianer. Venetianische Art findet man ja hier wie überall, wo die spanischen Monarchen sich der Malerei bekümmert haben. Einige Gemälde von Tizian sind zu bewundern und ein prachtvolles Bild von Tintoretto, die Fusswaschung, aber sehr modern, nur ein Vorwand, um Venedig und Blicke in die Kanäle malen zu können. Man ist auch weiter nicht erschüttert, wenn man die Chorstühle mit guter Schnitzerei von Herrera ansieht und schliesslich den Christus von Benvenuto Cellini, der lange verschollen war und von dem noch Goethe nicht bestimmt wusste, ob er im Escorial sei. Er hängt in einem kleinen Seitengange oben neben dem Chor, und die frommen Mönche haben ein Tuch um seinen Leib gebreitet, weil den Cellini ohne jede fromme Rücksicht auf keusche Augen gebildet hat. Im übrigen kein grosses Kunstwerk, schwächer als sein Ruhm, und in dem Lande tief und inbrünstig gefühlter religiöser Bildwerke, dem Bezirke Canos und Montañez noch weniger wirksam, als er vielleicht in irgend einem italienischen Barock-Museum wäre.

Man steigt dann hinab ins Pantheon, wo die verstorbenen Könige und Königssöhne liegen. Im Hauptsaal die Herrscher und ihre Frauen, wenn ihnen das Glück männlicher Nachkommenschaft vergönnt war. Sind sie kinderlos geblieben, so müssen sie mit den Fürsten zweiter Klasse in einem Nebensaal ruhen, und man spürt bei solcher Teilung die naive und rücksichtslose orientalische Wertung der Frau. Prunkvoll, reich an Marmor, kalt, doch nicht ohne edle Schönheit sind diese beiden Gruftsäle, die Freude der Touristen, denen die Quantität

imponiert. Vom Tod spürt man hier wenig und doch liegt Philipp II. hier begraben, der Mann auf dem Thron, der sich vor dem Tode so unsäglich gefürchtet hat. Seine Gestalt steht leibhaftig vor einem, wenn man dann in die paar kleinen Zimmer hinübergeht, in denen er gewohnt und geherrscht hat, wo sein Betschemel steht und ein paar wurmstichige Reliquien. Eine Türe öffnet sich und man sieht den Gang, durch den er zur Kirche eilte, in den Chor hinauf, wo er unter den Klosterherren betete, und man sieht die wunderbare Scene seines Sterbens, wie er sich immer näher zum Hochaltar tragen liess, als das Leben aus seinen Adern floss, und wie er schliesslich fast in der Kirche selbst den letzten dünnen Seufzer tat. An dieser Stelle, wo kein Marmor und keines Renaissancekünstlers Pracht zu sehen ist, spürt man Spanien.

Dann noch: wenn man durch die Klostergänge geht, in der einsamen Bibliothek sitzt, von einer alten längst nicht mehr geöffneten Kirche im Hof mehr Freude hat als an der grossen Kuppel und schliesslich: vor dem Brunnen der Evangelisten, einem Renaissancebau, wie man ihn vielleicht auch in Italien findet, der aber hier durch die merkwürdige Farbe der grünen Vegetation, des fliessenden Wassers, durch den schiefrigen Glanz des Granits eine sonderbare Stimmung bekommen hat.

Der königliche Palast ist, wie gesagt, später errichtet worden, er zeigt den Glanz höfischer Art des 17. und 18. Jahrhunderts, und ein paar Gobelins von Goya, die man aber auch anderwärts wiederfindet, sind seine einzige künstlerische Auszeichnung. Was vom Escorial merkwürdig und ewig ist, das haben nicht Künstler geschaffen, sondern die zaghafte und zum Grossen und Weiten strebende Seele eines mächtigen und innerlich kleinen Mannes.

WHISTLERS PFAUENZIMMER

VON

D. S. MAC COLL



M Salon Obach in Bondstreet war in dieser Saison das berühmte Pfauenzimmer, das Whistler für Herrn Leyland gemalt hatte, ausgestellt. Nach Herrn Leyland's Tode war dessen Sammlung im Jahre 1892 verkauft worden und das ganze Interieur, das für das Speisezimmer eines vorhandenen Hauses komponiert war, war in seiner Gesamtheit in das Haus eines neuen Eigentümers gebracht worden. Die Herren Obach ermöglichten es, das ganze Arrangement ungeändert dem Publikum in ihrer Galerie zu zeigen; von dort aus wird es in eine Sammlung jenseits des Oceans übergehen.

Die Art und Weise, wie dies Interieur zustande kam, gehört sowohl der Geschichte wie der Legende an. Die Hauptfakten dabei sind folgende: Herr F. R. Leyland, ein reicher Rheder und fürstlicher Sammler von Kunstwerken, ein Mann von seltenem Kunstverständnis und ausserordentlicher Klarheit in der Wahl seiner Anschaffungen, bezog ein Haus in South-Kensington und liess es sorgfältig ausstatten, um seine Kunstschätze aufzunehmen. Ein Teil der Ausstattung wurde dem wohlbekannten Architekten Herrn Norman Shaw anvertraut. Das Esszimmer aber fiel einem anderen Baumeister, einem gewissen Jekyll, zu, der keineswegs als Künstler mit Shaw auf eine Stufe zu stellen war und der noch der tastenden Periode angehörte, in der die wiederbelebte Gotik mit anderen Stilen im Kampf lag. Das Esszimmer sollte hauptsächlich zum Aufstellen einer herrlichen Sammlung von blauem Porzellan dienen; es wurde zu diesem Zwecke mit Regalen versehen.



Jekyll's Wände sind ganz merkwürdig in ihrer Vermischung von Japanischem mit gotischen Motiven.

Das gotische Element nimmt man hauptsächlich in der Decke mit den Lampen wahr, das japanische in der malerischen Einteilung der Regale. Der Gesamteindruck ist vielleicht merkwürdig aber nicht sehr schön. Die Wände hatte Jekyll mit kostbarem spanischen Leder bekleidet.

Nun aber trat Whistler in Aktion. Seine „Princesse du Pays de la Porcelaine" wurde über den Kamin gehängt, doch das braune Leder mit den roten Blumen war nicht nach Whistlers Geschmack. Nach einigen kleinern Experimenten das Leder zu bemalen, fasste Whistler einen grösseren Plan und erhielt von Herrn Leyland die Erlaubnis, während dessen Abwesenheit seine Pläne auszuführen. Er ging davon aus, dass sein eigenes Bild und das blaue Porzellan für das koloristische Arrangement ausschlaggebend sein müssten und bedeckte die Decke und die Wände ganz und gar mit einer Kombination von Blau und Gold. Er wählte den Pfau als Hauptmotiv und die einzelnen Federn und Augen des Pfauenschweifes als Beiwerk der Komposition. Damit bedeckte er die einzelnen Teile des Plafonds und der Wandpanellierung und warf auch hie und da auf die grösseren Flächen Andeutungen dieses Zierrats. Seinen grossen Effekt reservierte er sich für die drei Fensterläden und für die breite Wand über dem Buffet. Er vergoldete die Fensterläden und übermalte sie mit Blau. An jedem Seitenfenster schlägt ein Pfau sein Rad und füllt damit den ganzen Raum quer über den Fensterläden aus. In dem mittleren Fenster sitzen zwei Vögel mit gesenktem Schweif. An der Buffetwand stehen sich zwei Vögel erregt gegenüber, einer mit erhobenem Rad, während der andere eiligst mit fegendem Schweif vorübergeht. Die Legende behauptet, dass der Erstere Herr Leyland sei, der das Geld bewacht, das Whistler über den bedungenen Preis für seine Arbeit verlangte, und dass der Andere der empörte Künstler sei. Sicherlich war ein Streit; denn es existiert eine Karikatur Herrn Leyland's, von Whistler gemalt, eine seltene Mischung von Brutalität und Schönheit. Wie dem auch sein mag, das Resultat war eine einzig schöne Ausschmückung auf einer wenig versprechenden Grundlage.

Der arme Jekyll soll wahnsinnig geworden sein und seinem Leben ein Ende gemacht haben, als er sah, dass sein Werk so frei verändert worden sei. Kein Besucher bekam das Zimmer in Princes Gate zu sehen, ehe das Porzellan und die Malereien an ihrer Stelle waren.

Die Einfachheit der Mittel bei dieser Arbeit Whistlers ist nicht weniger bemerkenswert als der Elan und die Mannigfaltigkeit, mit der der einfache Vorwurf überall durchgeführt worden ist, ebenso wie der Takt in der Einteilung nach japanischem Liniengefühl und die Unterordnung des Ganzen unter die Hauptpunkte des Interesses bewundert werden muss.

Vielleicht wird eines Tages in Amerika das Gesamtbild wieder vereinigt sein (denn das Gemälde ist schon dort); hoffentlich wird etwas, das Herrn Leyland's Porzellansammlung ähnlich ist, auf die Simse gestellt werden. Sollte dann das Pfauenzimmer, komplett zusammengestellt, seinen Weg in irgend eine öffentliche Sammlung finden, so wird es sicherlich eins der schönsten und glücklichst gelösten Probleme der Innendekoration des neunzehnten Jahrhunderts darstellen.



KARNEVAL IN AUGSBURG

VON

JAN VETH



S war zur Karnevalszeit und im träumebringenden Augsburg, dass ich gerade auf einem der weiten Korridore des früheren Palastes von Anton Fugger sinnend vor dem historischen Kamin stand, unter dem Karl V. einmal vom Wirt seine Schuldscheine im Zimmerfeuer verbrennen sah, als meine Aufmerksamkeit durch ein lautes Getöse abgelenkt wurde, das mich nach dem Balkon des glasbedeckten vornehmen Hofraumes hinzog.

Unter mir lag der riesige Lichthof der drei Mohren, beleuchtet von einer viel grösseren Anzahl elektrischer Lampen als man da sonst zu brennen pflegt. Rings um den Brunnen, dessen Wasser höher aufzischte und lebhafter in den Karpfenteich hinab plätscherte als gewöhnlich, waren dichte Reihen von Agaven und Palmen aufgestellt. Und unter den spitzfingerigen Fächerblättern dieser letzteren bewegten sich nun die Terrassenstufen herab, aus dem dahinterliegenden grossen Tanzsaal kommend, grillenhaft ausstaffierte Gestalten, die mich auf der Stelle an Hans Burgkmairs Aufzugsfiguren erinnerten und die sich allmählich in freien Gliedern gruppierten.

Der piemonteser Portier Valentino Peiretti mit seinem légèren kriegerartigen Ansehen stellte sich mit gezierter Keckheit an die Spitze des ritterlichen Zuges, und hiess, in schnörkelhaft balancierender Gangart vorantretend, die Piccolos die grossen Hausthorflügel aufschlagen, um so die ihm nachschreitende Gesellschaft in die geräumige Maximilianstrasse zu entlassen.

Neugierig war ich die Treppen hinabgeflogen, aber zu einer näheren Musterung fand sich wenig Gelegenheit, denn als ich hinter ihnen mich einreihte, sah ich die Festgenossen flugs die schmale Katharinengasse einschlagen, zwischen den hohen, grauen Mauern der einst stolzen und schönen, jetzt aber verwitterten und verlassenen Patrizierhäuser hindurch, bis man links an ein grosses Thor gelangte, welches Einlass in den düsteren Kreuzgang des alten Katharinenklosters gewährte, — und in einer der Ecken des kühlen Gewölbes geschah es nun, dass ein drohendes Geschrei sich vernehmen liess.

Der Lärm kam aus dem Teil des ehrwürdigen Gebäudes, wo das ungewöhnliche Bilderwaisenhaus eingerichtet ist, in welchem so viele von der Wurzel abgeschnittene Blüten der Kunst ein allzu frostiges Unterkommen gefunden haben; und von der Treppe, welche dahin führt, kam jetzt ein Esel heruntergestolpert, auf dem ein grotesker Kerl sass, der von den seinen schweren Bierbauch zusammenhaltenden Hüften zwei schlappe Beinchen die Flanken des Tieres entlang baumeln liess und auf einer unwahrscheinlichen Hühnerbrust einen aufgeplusterten Quabbelkopf trug, in dem ich das fleischumrahmte Plinkern erkannte jenes Claus von Ranstedt, der einst der Narr von Friedrich von Sachsen war, und der nun jahrein jahraus in einen hölzernen Rahmen an der Museumswand festgenagelt zu sehen ist.

Claus schien über seine Befreiung erfreut; denn er fing sofort an, lustig zu blinzeln, aber als er die reichgekleidete Reiterschaar erblickte, welche kam, ihn abzuholen, strich er mit den fetten Händen



über seinen eigenen schäbigen Plunder und kicherte:

> Dass Arm' und Reiche sind, das macht mir keine Pein,
> Doch warum nur muss ich just grad' der Arme sein.

Es kamen auch andere Personen die Treppe herab, die ich indes in der Verwirrung nicht alle sogleich gut aufnehmen konnte, und ich folgte dem Reitertrupp, durch die offenstehende Hauptthür hinaus, zwischen zwei Hecken fort in die breite Strasse, in der einst die Nonnen des frommen Klosters im grünen Hain gewandelt waren. Wie ging es nun aber zu, dass wir plötzlich wieder auf der Maximilianstrasse waren, wo um den Herkulesbrunnen ein Umgang gehalten wurde, den ich um so lieber mitmachte, als ich darin eine Ehrenbezeugung erblicken konnte für jene bronzene Kolossalpuppe, —

> Keine Puppe, es ist nur
> Eine schöne Kunstfigur, —

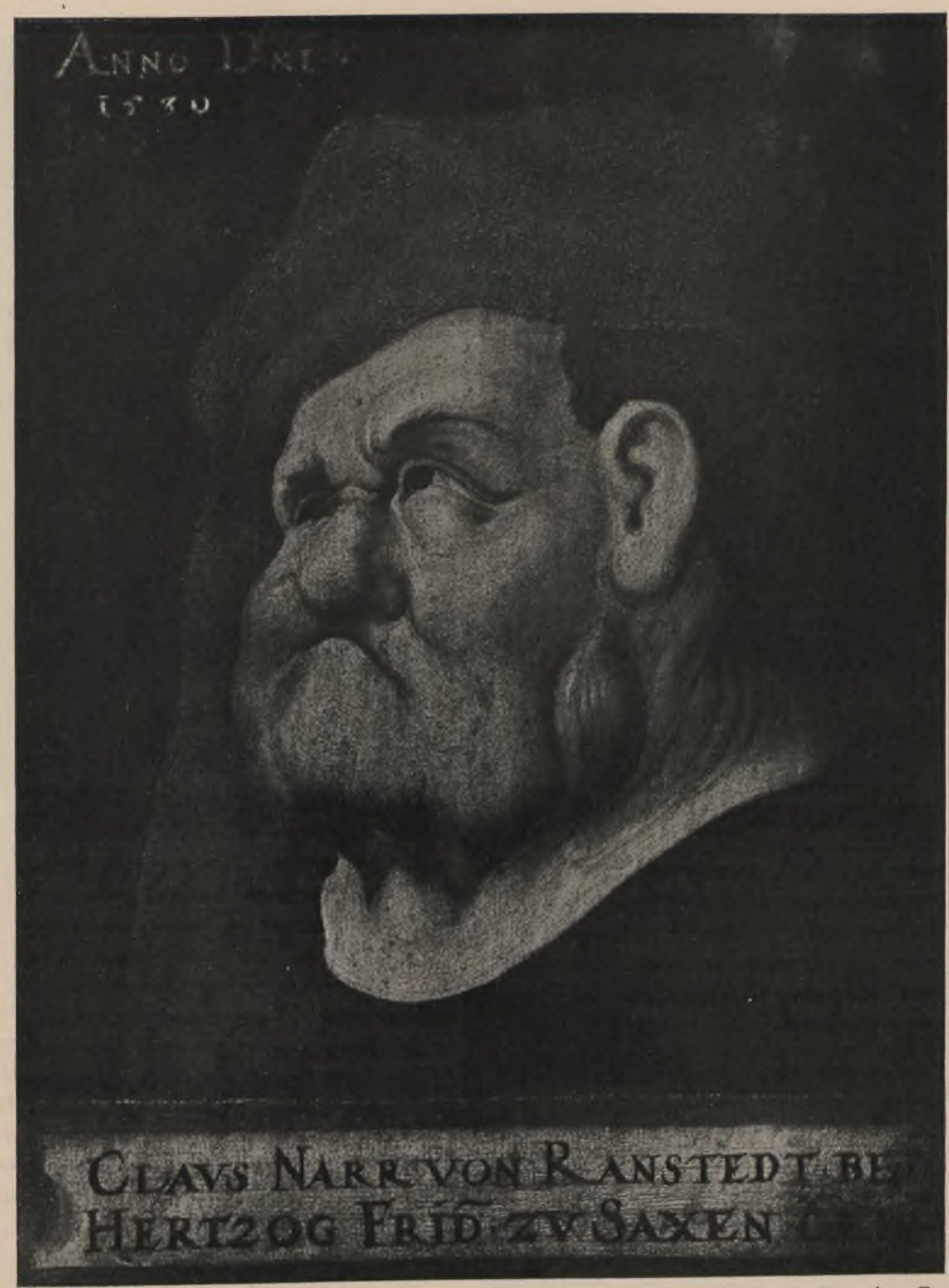
brummte Claus in den Bart, den er nicht hatte — um jenen bronzenen Koloss also, der, während die Umwälzungen der Jahrhunderte soviel schaffensfroh Errichtetes um ihn herum wegschmolzen, innerhalb des oft buntbewegten Augsburg schon gerade 300 Karnevals unversehrt mitgemacht hatte. Und es überkam mich, als Holländer, ein Wohlgefallen an der prächtigen Gabe seines Schöpfers, dieses Haagers Adriaen de Vries, den kennen zu lernen ich nach Deutschland kommen musste.

Der ganze Brunnen hatte seine hölzerne Krinoline, die ihn im Winter vor der Kälte schützt, heruntersinken lassen, und als ich aufsah, war es, — mag sein, dass in unserer unruhigen Zeit auch bronzene Statuen nervöse Zuckungen haben, — als ob ich den rechten Arm des metallenen Riesen sich auf- und niederbewegen sähe, und als ob er mit der brennenden Fackel die Hydra, die er an der Gurgel packt, wuchtig geisselte . . .

Aber etwas Lieblicheres zog mein Auge an: beim Fortschreiten bemerkte ich jetzt unter denjenigen, die mit dem Narren die Museumstreppe herabgekommen waren, das schöne Frauchen, aus dem Bild des alten Holbein, mit der ehrbaren Haube und dem aus dem tief ausgeschnittenen Hermelinkragen hervorkommenden süssen Nacken, — und ich nahm mir vor, nachher zu versuchen, sie auch mal von vorne zu sehen.



Durchdrängeln stellte sich aber als nicht so leicht heraus; denn der Zug hatte nun durch Zufluss von vielen Seiten einen grossen Umfang angenommen und man ging so sehr beengt, dass ich ganz unter die bunte Menge geriet und die Vorangehenden nur noch unbestimmt zu unterscheiden vermochte. Von der Reiterei, welche die Tête genommen



hatte, sah ich nur verwischt das Prangen der farbigen Federbüsche, das schnelle Blinken der Speere und das reiche Geflimmer der bunten Fahnen. Nur dann und wann konnte ich, durch die vor mir Schreitenden hindurch, die flatternde Schabracke eines scheuenden Pferdes gewahren. So rings eingeschlossen, ging ich gerade neben dem Narren, der bei den Trappisten wohl ebensowenig zu Hause gewesen wäre, wie Papageno im Entenfang, und der wiederholt, ohne dass ich den Grund dieser Begünstigung so recht verstand, seine Bemerkungen an mich richtete.

Drei kleine Niggerlein tranken Sherrywein,

jodelte er, als er wieder an der stattlichen Fassade der drei Mohren entlang ging, und er dachte wahrscheinlich an den berühmten Weinkeller, denn er schnalzte dabei mit der Zunge, dass es eine Art hatte.

Die modernen Fresken an dem düsteren Fuggerpalast schienen ihm weniger zu behagen; er raunte mir ins Ohr:



ADRIAAN DE VRIES, HERKULESBRUNNEN (AUGSBURG)

Zum Ferdinand Wagner sage man:
Cacatum non est pictum — —

Am Mercuriusbrunnen, der die Giovanni-da-Bologna-Seite unseres selben de Vries wohl etwas allzudeutlich zeigt, wurde links an der alten St. Moritz-Kirche abgebogen, bis man von ungefähr vor dem modernen Denkmal von Fugger stand.

Keine schöne Kunstfigur,
Eine Puppe ist es nur.

Also spöttelnd schwang sich Claus schnell aus dem Sattel, flog die Stufen des Sockels hinauf, erklomm flugs das Postament, knüpfte geschickt Hans Jacob Fuggers Strumpfbänder los und krabbelte wie am Mast an einem der Beine der schwärzlichen Figur hinauf. Mit Gewalt riss er ihm die Kiefer auseinander und klopfte ihm auf den Bauch, so dass das Häcksel zum Munde herausflog. Hohnlachend schlug er jetzt einen Purzelbaum nach unten und deklamierte pustend:

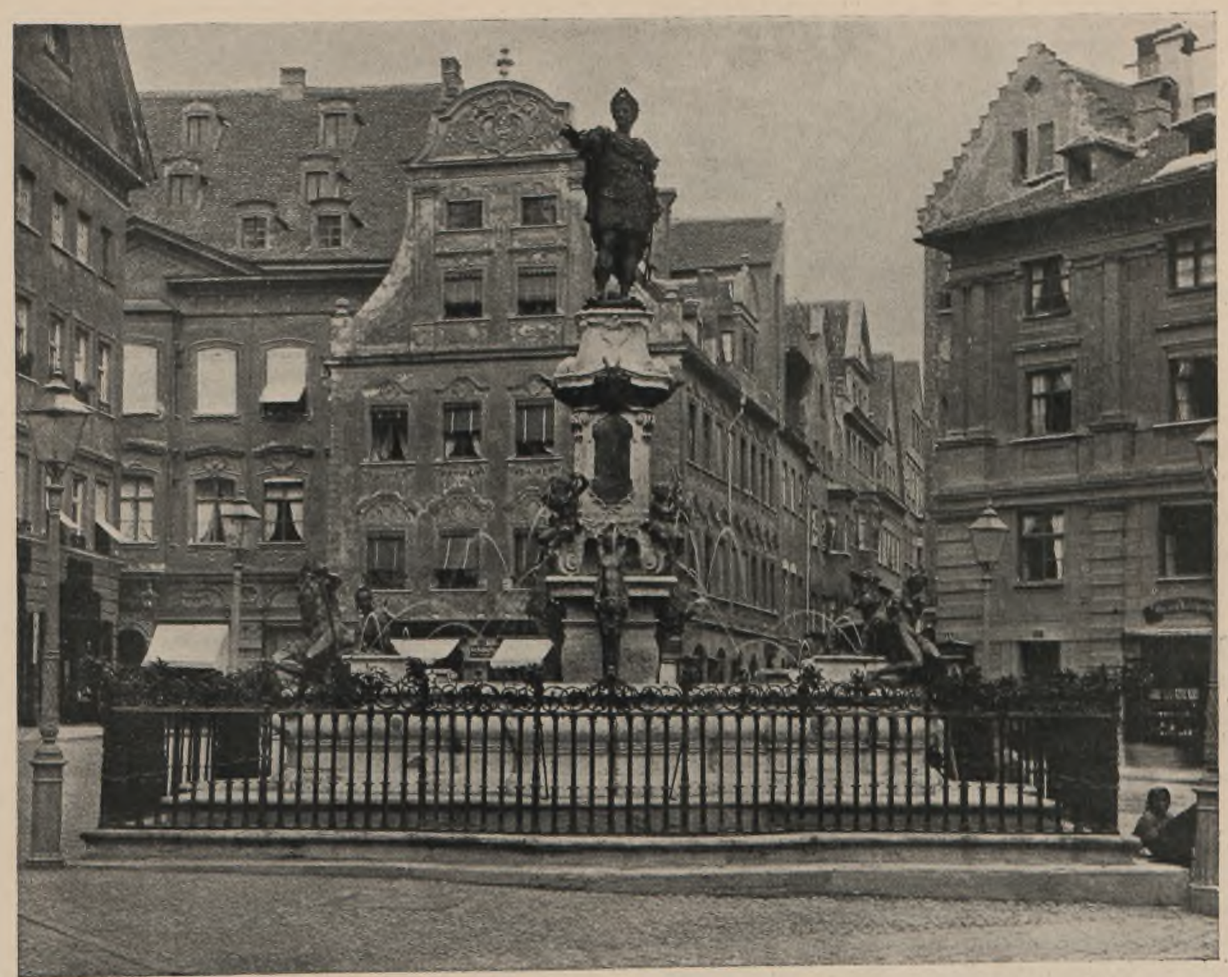
Es war im schönen Karneval,
Wo, wie auch sonst und überall,
Der Mensch mit ungemeiner List
Zu scheinen sucht, was er nicht ist.

Bravo! dachte ich, da hat wohl der pomadisierte Kustode in dem verlassenen Museum, zur Kurzweil in fahlen Wintertagen, unserem Flegel den Maler Klecksel vorgelesen. Und inzwischen stand gegenüber im Maximiliansmuseum der römische Amor, der da drinnen in der Kälte eines Grabsteins zu schlafen pflegt, und starrte durch ein vergittertes Fenster, und ich sah den verspielten Knaben einen Pfeil abschiessen auf den wackelnden Narren, der nun auf der Stelle das schöne Jungfräulein vor ihm auf den Nacken küsste, was mich — aber ach, vergebens — hoffen liess, dass die Unbewegliche sich jetzt doch wohl mal umdrehen würde.

Einer der Ritter indessen strafte Claus mit einem Piken seiner Hellebarde für diese Keckheit, worauf er sich wütend umkehrte und den demokratischen Reim seiner Zeit bissig herausstiess:

Als Adam grub und Eva spann,
Wo war denn der Edelmann?

Ohne jedoch weiter auf ihn zu hören, drängte man sich rechts an dem einst von der schönen Philippine Welser bewohnten Hause in die nach ihr benannte Strasse hinein, um am Ende derselben auf dem Eiermarkt anzulangen. Der grandiose Augustus-Brunnen, von dem Herzogenbuscher Hubert Gerhard ausgeführt, mutet dort immer wieder so erquickend an, denn durch die Formengebung der italienischen Renaissance hindurch beglückt mich in der strotzenden Lebensfreudigkeit des Ganzen



HUBERT GERHARD, AUGUSTUSBRUNNEN (AUGSBURG)

doch so etwas sprechend Niederländisches. Nie sah ich die neckisch gaukelnden Wasser so hübsch plastischen Formen entspriessen, in plastischen Formen sich ergiessen, von plastischen Formen begleitet, wie bei diesem monumentalen Springbrunnen in seiner schwellenden Grazie, seiner biegsamen Kraft.

Es ist doch eine wunderliche Sache mit diesen niederländischen Bildhauern des sechzehnten Jahrhunderts, so meditierte ich — derweil ich den Schwarm girrender Tauben, durch das Waffengeklirr der reisigen Schar erschreckt, auffliegen sah von den schwungvollen Statuen, auf welchen sie gewöhnlich hausen, und während ich im Mondenschein dem tändelnden Spiel der silbernen Wasserlinien träumend folgte —: ihre Kunst hat im Heimatland nie recht gedeihen wollen; aber lag dies wohl daran, dass keine eigentliche Bildhauerbegabung in unserm Volke steckte, oder war es, weil unsere überwiegend pikturale Kultur nun einmal nach keiner Bildhauerarbeit verlangte, ja sie sogar eher abwehrte? Wenn man bedenkt, wie nicht allein diese Adriaen de Vries und Hubert Gerhard, aber mit ihnen auch noch Pieter de Witte, Alexander Colins, Hendrik van Amsterdam, Jacob Binck, R. Coppensen, Philip Brandin und wer weiss welche Nord- und Südniederländer mehr, die deutsche Bildhauerei der ganzen zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrscht und gehoben haben, während man zu Hause kaum Spuren ihrer muskulösen Kunst antrifft, so würde man geneigt sein, zu glauben, dass das Angebot an Talent wohl unverhältnismässig grösser gewesen sei als die Nachfrage. Und jedenfalls könnte ich toteifersüchtig darüber werden, dass vor dem Rathaus des Elias Holl diese Prachtfontäne eines Niederländers steht, während das rhythmisch sicherlich noch viel stattlichere Renaissancegebäude, das den Hauptplatz der holländischen Hauptstadt ziert, das elendeste aller Zuckerbäckermonumente vor der Nase dulden muss.

(SCHLUSS FOLGT.)

AUS DER CORRESPONDENZ
VINCENT VAN GOGHS

(FORTSETZUNG)

Antwerpen 85.

Mehrere Male schon bin ich auf den Docks und Deichen spazieren gegangen. Besonders wenn man aus dem Sand, der Heide und der Stille eines Bauerndorfes kommt und lange Zeit nur in einer stillen Umgebung war, wirkt der Kontrast eigenartig. Es ist ein unergründlicher Wirrwarr.

Eins der Goncourts'schen Sprüchworte lautete: „Japonaiserie for ever." Nun, die Docks sind eine famose Japonaiserie, seltsam, eigenartig, ungeheuerlich — man kann sie wenigstens so sehen.

Die Gestalten sind stets in Bewegung. Man sieht sie in der sonderbarsten Umgebung, alles ungeheuerlich, in den verschiedensten, interessantesten Gegenüberstellungen.

Durch das Fenster eines sehr eleganten, englischen Restaurants blickt man auf den schmutzigsten Schlamm und auf ein Schiff, aus dem von monströsen Typen von Packträgern und ausländischen Matrosen Felle und Büffelhörner ausgeladen werden. Daneben vor dem Fenster steht ein sehr schwarzes, sehr feines, verschüchtertes Mädchen. Das Interieur mit der Gestalt, ganz Ton und Licht, die silberartige Luft über dem Schlamm und den Büffelhörnern — überall Kontraste, die besonders krass wirken.

Vlämische Matrosen mit übertrieben gesunden Gesichtern und breiten Schultern, kräftig und stark, und durch und durch antwerpensch, — stehen da, essen Muscheln und trinken Bier dazu, und das geschieht mit viel Geschrei und Bewegung. Auf der andern Seite: eine kleine Gestalt in Schwarz, die Hände auf den Hüften, kommt unhörbar an den grauen Mauern entlang geschlichen. In einem Rahmen von kohlschwarzem Haar ein kleines Gesichtchen, braun, orangegelb? Ich weiss es nicht.

Eben schlägt sie die Augen auf und wirft einen scheuen Blick aus einem Paar kohlschwarzer Augen. Es ist ein chinesisches Mädchen, geheimnisvoll, still wie eine Maus, klein, wanzenartig von Charakter. Ein Kontrast zu den grossen vlämischen Muschelessern . . .

Gott sei Dank ist mein Magen wieder soweit hergestellt, dass ich drei Wochen lang von Schiffszwieback, Milch und Eiern leben konnte. Die wohlthätige Hitze giebt mir meine Kräfte wieder und es war gescheut von mir, jetzt nach dem Süden zu gehen, wo das Uebel noch zu heilen war. Ich bin jetzt so gesund wie andere Leute, was ich bisher nur sehr selten, z. B. in Nuenen, von mir sagen konnte. Das ist schon recht erfreulich (unter den anderen Leuten verstehe ich die streikenden Erdarbeiter, den alten Tagny, den alten Millet und die Bauern).

Wer gesund ist, muss von einem Stück Brot leben und dabei den ganzen Tag arbeiten können. Auch eine Pfeife Tabak und einen gehörigen Schluck muss er vertragen, denn ohne das gehts nun mal nicht. Und dann noch Empfindung haben für die Sterne und den unendlichen Himmel. Dann ist es schon eine Wonne zu leben! —

⁂



VINCENT VAN GOGH, RHÔNE-BRÜCKE

Arles 88.

Ich möchte von der tarasconer Post, dem Weinberg, der Ernte und von dem roten Cabaret Wiederholungen machen, besonders von dem Nachtcaffé; denn als Farbe ist es so charakteristisch wie möglich. Nur die weisse Figur in der Mitte muss, wenn sie auch in der Farbe gut ist, besser aufgebaut und neu gemacht werden. — So sieht der Süden wirklich aus, das muss ich schon sagen. Das Ganze ist auf ein rötliches Grün zusammengestimmt.

Ich brauche nicht ins Museum zu laufen und Tizian und Velasquez zu sehen. Vor der Natur habe ich meine Studien gemacht und weiss nun besser, als vor meiner kleinen Reise, worauf es ankommt, wenn man den Süden malen will. Gott, Gott, was für Dummköpfe sind doch diese Künstler, sie sagen, Delacroix male keinen wirklichen Orient. Was, die Pariser, Gérôme etc., die malen den richtigen Orient, nicht wahr? Es ist doch ein schnurriges Ding mit dem Auftrag, dem Pinselstrich, draussen, bei Wind und Sonne, wenn einem die Leute über die Schulter gucken, da malt man drauf los bis die Leinwand voll ist, als ob der Teufel hinter einem stände. Und gerade dabei erwischt man das, worauf es hauptsächlich ankommt. Und das ist das ganze Kunststück.

Nach einiger Zeit nimmt man dann die Studie wieder vor und streicht alles mehr nach der Form, dann siehts ja allerdings netter und harmonischer aus und man legt auch etwas von seiner Freudigkeit und seinem Lächeln hinein.

Ich weiss wohl, man muss um gesund zu werden, den festen Willen dazu haben. Man muss sich in Leiden und Sterben schicken und auf Eigenwillen und Eigenliebe verzichten. Für mich ist das nichts. Ich will malen, sehen, Menschen und Dinge, das ganze pulsierende Leben, wäre es auch nur ein trügender Schein. Ja, das wahre Leben soll ja wohl in Anderem bestehen, aber ich gehöre nicht zu den Leuten, die das Leben nicht lieben und jeden Augenblick bereit sind zu leiden und zu sterben.

Erfolg, dauernden Erfolg, kann wohl ein Mensch mit meinem Temperament nicht haben. Ich werde wohl nie soweit kommen, wie ich könnte und müsste.

Ich glaube immer noch, dass Gauguin und ich einmal zusammen arbeiten werden. Ich weiss, dass Gauguin Höheres leisten kann als was er bisher gemacht hat. Hast du das Porträt gesehen, das er

von mir gemacht hat, während ich Sonnenblumen malte? Mein Gesicht ist ja seitdem heiterer geworden, aber so sah ich damals aus, so bis zum Aeussersten ermüdet und mit Elektrizität geladen. — Hätte ich damals die Kraft gehabt, auf meinem Wege weiterzugehen, ich hätte Heiligen-Gestalten, Männer und Frauen, nach der Natur gemalt. Sie hätten wie aus einer anderen Zeit ausgesehen. Es wären Menschen von heute gewesen und hätten doch etwas von den ersten Christen gehabt.

Das ist zu aufregend, ich ginge dabei zu Grunde. Aber später, später, ich wills nicht verschwören, dass ich den Kampf nicht doch noch einmal aufnehme. Du hast ja recht, tausendmal recht: man soll an so etwas garnicht denken, Studien malen, was es ist, Kohl — Salat — um sich zu beruhigen und wenn man ruhig ist, dann ..... dann macht man eben, wozu man das Zeug hat.

Es ist wirklich schade, dass es so wenig Armeleutebilder in Paris giebt. Ich glaube, dass sich mein Bauer neben deinem Lautrec ganz gut halten würde. Ich schmeichle mir sogar, dass durch den starken Kontrast der Lautrec noch feiner wirken würde, während mein Bild durch die merkwürdige Nachbarschaft noch gewinnen müsste, weil das Sonnige und Verbrannte, Versengte, die heisse Sonne und die freie Luft neben dem Reispuder und der schiken Toilette noch stärker sprechen würden. Wie schlimm, dass die Pariser so wenig Geschmack an herzhaften Dingen finden, an den Monticelli.

Na, ich weiss ja, man darf den Mut nicht verlieren, weil Utopien nicht zur Wahrheit werden. Ich finde nur, dass alles was ich in Paris gelernt hab, zum Teufel geht und ich wieder auf das zurückkomme, was mir auf dem Lande vor meiner Bekanntschaft mit den Impressionisten das Richtige schien. Es sollte mich garnicht wundern, wenn die Impressionisten binnen Kurzem an meiner Arbeit viel auszusetzen hätten, die ja auch mehr durch Delacroix' Einfluss als durch den ihren bestimmt worden ist. Denn statt genau das wiederzugeben, was ich vor mir sehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um. Ich will eben vor allem einen starken Ausdruck erzielen. Doch lassen wir lieber die Theorie beiseite, ich will Dir lieber an einem Beispiel klar machen was ich meine.

Denk Dir, ich male einen befreundeten Künstler, einen Künstler, der grosse Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigall singt, weil es just seine Natur ist.

Dieser Mann soll blond sein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerst male ich ihn also so wie er ist, so getreu wie möglich, doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Citronengelb. Hinter den Kopf — statt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergiebt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde beleuchtete Kopf auf dem blauen reichen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Aether.

Aehnlich bin ich auch bei dem Bauernporträt vorgegangen. Nun muss man sich aber so einen Kerl vorstellen in der glühenden Mittagssonne mitten in der Ernte. Daher dieses flammende Orange wie rotglühendes Eisen, daher die leuchtenden Schatten wie altes Gold. Ach, lieber Freund, das Publikum wird in dieser Uebertreibung nur die Karikatur sehen. Aber was machen wir uns daraus? Wir haben La Terre und Germinal gelesen und wenn wir einen Bauern malen, wollen wir zeigen, dass diese Lektüre Fleisch und Blut von uns geworden ist.

Ich habe nur die Wahl, ein guter oder ein schlechter Maler zu sein. Ich wähle das Erstere.

SITZMÖBEL

VON

FELIX POPPENBERG



IM Lichthof des Kunstgewerbemuseums ist, unter Leitung von Dr. Georg Swarzenski, eine Ausstellung des Sitzmobiliars veranstaltet worden. Sie illustriert wirksam und anschaulich das vor einem Jahr erschienene instruktive Tafelwerk Alfred Gotthold Meyers über das gleiche Thema. Einen lebendigen Reiz empfängt der gut auf Gruppenwirkung inscenierte Raum noch durch die Bilder seiner Rahmenwände, die in Originalen und Reproduktionen Interieurs aus den verschiedenen Perioden geben.

Mannigfache Anregungen kann man in dieser Ausstellung finden, man kann verfolgen wie ein Typus seine Seelenwanderung durch die Epochen macht und wechselnd die charakteristischen Zeichen des herrschenden Stils annimmt, wie z. B. der Hocker der Renaissance nur bestrebt ist starre Repräsentation auszudrücken, wie er gleichgültig gegen den Menschen den stützenden Pfosten des Unterteils gleich einem prunkenden geschnitzten Wappenschild vorstellt, wie er, in sich beruhend, viel mehr Schaueffekt ohne den sitzenden Menschen hat als mit ihm, — und wie dann, als der Komfort die Gesetze diktiert, die Glieder gefügiger sich lösen und der Hocker zu einem weich von den geschwungenen Beinen getragenen Tabouret wird.

Doch solche Beobachtungen konnte man auch schon früher in den Museumssammlungen machen. An dieser Ausstellung erscheint viel wichtiger, dass sie in grösserem Umfang, als es bisher offiziell geschehen, das Sitzmobiliar, vor allem das bürgerliche, vom Ende des achtzehnten und aus dem ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts heranzieht, das Mobiliar, das beim Stuhlbau von den Bedingungen des sitzenden Menschen ausging, und die Dekoration der Sachlichkeit unterordnete. Dadurch wird ein lebendiger Zusammenhang mit den Stühlen unserer Tage demonstriert und fruchtbare Vergleichsmöglichkeiten ergeben sich. Ueberhaupt kommt daraus der grösste Reiz, dass man unter diesen Stühlen wandernd, die Ahnen heutiger Formen entdeckt. Bei dieser Ahnenprobe ist besonders interessant der Vorfahr unserer modernen Korbstühle. Er ist nicht im Original erhalten, nur ein römisches Relief aus dem dritten Jahrhundert giebt ihn wieder, A. G. Meyer hat ihn in seiner Publikation abgebildet, in dieser Ausstellung aber sieht man ihn leibhaftig wieder hergestellt Es ist vielleicht zweifelhaft, ob er wirklich wie diese Rekonstruktion aus Weide geflochten war, viel möglicher erscheint es, dass sein Flechtwerk aus Metall bestand. Aber in der Technik wäre das gleich. In seiner Bauart zeigt dieser Stuhl jene Komfortzüge,



SOFA, ITALIEN (IM BESITZ VON MAX LIEBERMANN)

die den englischen Korbfauteuil, den sommerlichen Bruder des schwereren Clubchair auszeichnen, vor allem jene hohe, tief gerundete Rückeneinwölbung, deren Rand, sich allmählich senkend, zu Armstützen ausgebildet wird.

Dieser Sessel hat auch das vollgeflochtene Unterteil; besser passt dies organische Postament zu dem kastenartigen Gefüge, als etwa vier strohumsponnene Beinpfosten, wie sie manche deutsche Korbstühle der achtziger Jahre haben und wie man sie verwunderlicher Weise auch noch in der düsseldorfer Kunstausstellung fand.

Die Nachkommen des alten Römers haben nun Bequemlichkeit und Formreiz weiter entwickelt. Die englischen Muster vertiefen und verlängern den Sitz, sodass der Körper völlig darin ruht. Und eine Flächenbelebung bringen sie durch die wechselnde Flechttechnik, die nicht geschlossene Vierecke spinnt, sondern durchbrochene Verkreuzung, die auch den Sockel als Gitterwand behandelt und dadurch dem Stuhl ein seinem Material entsprechendes, bei aller Grösse doch luftiges und heiteres Aeussere giebt.

Zur Anmut wurde die Korbform in der wiener angewandten Kunst geführt. Die spielenden Gebärden, der sichere Geschmack und die Begabung, aus jeder Technik die feinsten Reize herauszuholen, das alles erweist sich an diesen Fauteuils.

Zwei Typen, die in jener ebengezogenen Entwicklungslinie den Zusammenhang mit dem römischen Vorfahren und dem englischen Vetter deutlicher demonstrieren, fehlen leider in dieser Ausstellung. Es ist einmal jener an die grossen bergenden Linien eines Strandkorbes erinnernde Sessel mit dem hohen Rückenmantel und jener andere mit dem wundervollen Kurvenrhythmus, dessen Silhouette in ihren weich ausholenden Führungen, den Rücken- und Randwölbungen so überzeugend ausspricht, wie gut es sich hier ruhen lasse.

Die ausgestellten wiener Korb-Fauteuils erzählen mehr von dem graziösen Musterungsspiel geflochtener Flächen. Vierecke, schachbrettartige Motive werden ausgespart, der Stuhl wird, ohne dass dem Material zu viel abverlangt zu werden braucht, ohne dass er an Gebrauchsbequemlichkeit einbüsst, zu einem Vignettenwerk. Erhält die Innenseite ein Polster — die starkfädigen englischen Leinen stimmen zu dem ländlich wirkenden Material der Weidenrute besser als die Gobelinstoffe oder das massive Leder — so geht dadurch die Musterung nicht verloren, sondern jetzt entwickelt sich auf den Aussenseiten gerade ein bewegtes Spiel, denn jene Aussparungs- und Durchbruchsornamente haben nun durch die Fütterung eine farbige Füllung erhalten.

❀

Der treibende Wunsch in unserer heutigen Möbelarchitektur ist, dass Formen und Konstruktionen ausdrucksvolle Verkündigungen ihrer Gebrauchsbestimmung sind. Sie sollen ihre Tendenz frei an der Stirne tragen und mit Bedeutung gefällig sein.

Solche ausdrucksvollen Stühle, die in ihrem Umriss und ihren Profilen deutlich alle Variationen des Sitzens verkündigen, das Sitzen in Anmut und Würde, das Sitzen in Gemeinschaft, behaglich-träumerisches Alleinsitzen, und die dabei gleichzeitig in ihrer Form überzeugend die der Körperhaltung dienende Funktion aussprechen, solche redenden Stühle finden wir auch in den vergangenen Epochen. Vor allem im achtzehnten Jahrhundert und in dem ersten Drittel des neunzehnten.

Im achtzehnten Jahrhundert sind es weniger die höfischen, vergoldeten, mit Aubussons und Brokaten bespannten Möbel der französischen Königsschlösser, als die englischen zum offenen Holzstil sich bekennenden Stühle, die unter den Namen Chippendale, Sheraton, Hepplewhite gehen.

Es sind keine Stühle zum isolierten Gebrauch. Es sind Stühle, die zu gesellschaftlichen Gruppenbildungen, auch zur Tafelreihe bestimmt scheinen. Sie haben nichts Vertieftes, zum Versinken Einladendes, dass man sich in ihnen von der Welt zurückziehe. Sie stehen aufrecht, gerade, voll Haltung. Und doch — gegen die steile nur prunkende Repräsentation des Renaissancegestühls, — wie gehen sie auf die menschliche Form ein und suchen innerhalb ihrer Grenzen ein Maass der Bequemlichkeit zu erreichen. Der Sitz ist lang, er verbreitert sich den Schenkelparallelen entsprechend, organisch fügt er sich zu dem Untergestell der Beine. Die Rückenlehne vermeidet alles Kantige, Harte des Konturs und rundet sich in weichen Kurven. Ihre Fläche zeigt wechselvolles Durchbruchsspiel, anmutiges Holzfiligran, fest genug, dass man sich dagegen lehnen kann, und doch dabei voll leichter Mahnung, dass diesem gesellschaftlichen Stuhl ein faulenzerhaftes Hineinwerfen nicht angemessen sei. Diese sinnvollen Zierstücke der Mittelfüllung geben modernen Augen einen unerschöpflichen Reiz. In ihnen spricht sich die lebendig wirksame Kraft der Linie aus. In graziös strebendem Wachstum gleiten die Verschleifungen durcheinander, Ovale verschlingen



STÜHLE BEI KELLER & REINER. LINKS VON RIEMERSCHMID, RECHTS VON ECKMANN

sich ineinander; vollendet ist der Rhythmus, in dem dies Holzbandwerk seine Kreise zieht, in tändelnden Figurationen schwingt und in dem Rahmen des Lehnenrandes in harmonischem Ausklang aufgeht.

*

Stark und auffällig ausgesprochene Tendenz findet sich in einem heute ausgestorbenen Typus, dem französischen Reitsitz Louis XVI, der die Lehne nicht als Rücken hinten, sondern als Armstütze vorn hat. Man sass auf ihm rittlings, und die vorgestellte Lehne, meist mit einem Leiermotiv als Füllung, bot von den Leierarmen getragen ein gepolstertes pultartiges Brett in Schulterhöhe zum Auflegen der Arme dar. Im Typus verwandt sind die in den katholischen Kirchen noch heute üblichen Gebetstühle mit den hohen an der Vorderseite aufsteigenden und im Stützbrett endigenden Lehnen. Nur dass auf diesem Sitz nicht geritten sondern gekniet wird.

Dieser französische Stuhl, der verschiedene Namen trägt: chaise Voyeuse; chaise en Lyre; conversationchair, — demonstriert durch seine Form klar seine Verwendung, ja er lässt associativ geradezu Kulturvorstellungsreihen aufgehen. Durch keine Rückenlehne gehemmt konnte frei der starrende Brokatrock der Cavaliere um ihn wallen. Mit Notwendigkeit ergab diese Form eine avancierende Haltung, der Körper zog sich in diesen Stuhl nicht zurück sondern neigte sich bethätigend nach vorn; regsame, koncentrierte Beteiligung an dem Kreis der Zuhörenden, Plaudernden, Spielenden veranlasste dieser Stuhl, kein Sonderlingssitz, sondern ein Geselligkeitssitz. Auch zum Kartenspielen oder zum Vorlesen ruft dieser Stuhl auf. Man sieht, wie sich die eine Hand leicht aufstützt, die andere in der Spitzenmanschette lebhaft gestikuliert. Unzweifelhaft fühlt man auf diesem Stuhl die Pflicht, sich zu widmen, man kann in ihm die Hände nicht in den Schoss legen.

Ist dieser Sitz männlichen Geschlechts, so giebt es wieder andere von durchaus weiblicher Art. Man sieht in ihnen den durch die fliessende Kleiderlinie schmiegsameren Kontur der sitzenden Frau nachgebildet. Schmeichlerisch passt sich die Linie des Stuhls ihr an. Das sind jene Stühle des achtzehnten Jahrhunderts, die den Sitz nicht rechtwinklig zur Rückenlehne stellen, sondern den Stoff aus einem Stück über den Rücken spannen und ihn in leichter Einwölbung über den Sitz führen, eine karessante Linie, die die reizendsten Vorstellungen auslöst. Es ist sehr charakteristisch, dass der moderne Künstler, der am liebvollsten in seinem Werk dem Kultus der Frau dient, diese eminent feminine Nuance wiedergebracht hat: Georges de Feure, in einem seiner grauen Toilettestühle.

Das achtzehnte Jahrhundert ging aber in der Ausbildung solcher in Stuhlform ausgesprochenen Haltungsfinessen noch weiter. An einem Stuhl sieht man hier, wie die gepolsterte Rückenlehne nicht, wie gewöhnlich, am oberen Rand aufhört, sondern sich nach hinten überbiegt und ein Kopfpolster darbietet. Und dieser Stuhl ruft das Bild einer Dame hervor, die schmachtend halbgeschlossenen Auges das hochfrisierte Köpfchen zurücklehnend den leisen Worten des hinter ihr stehenden, über sie gebeugten Cicisbeo lauscht. In diesen Stühlen mit ihren auf- und abwogenden Linien sieht man die Frauen so, wie Ricarda Huch in der „Maiwiese“ ihre Reine im violetten Sammetsessel zeichnet: „geschmiegt gleich einer Körper gewordenen Wasserwelle“.

*

Wie es Stühle von avancierender Tendenz giebt, so giebt es auch solche, die einladend zu behaglich sich einspinnender Einsamkeitssiesta auffordern.

Die femininen Stühle, die eben beschrieben wurden, betonten ja auch statt vorgeneigter, beteiligender, gebender Haltung das Lässigere, Zurückgelehnte, Empfangende. Aber das wirklich Kontemplative, die Stimmung des sich vor der Welt ohne Hass Verschliessens — in den Kaminwinkel oder in die Bibliotheksecke — das kommt aus den tiefen philosophischen Lehnsesseln. In vollendeter Weise bringt solche Tendenz ein Stuhl von 1800 aus dem Besitz Max Liebermanns in die Erscheinung.

Bewunderungswürdig ist an ihm, wie seine Umrisslinien Ruhe und tiefes Versinken malen, ohne dass der Eindruck des Ungefügen und Massigen (wie es die englischen Clubchairs oft haben) sich breit macht.

Der Sitz senkt sich nach hinten, dass der Körper hineingleitet, und der leicht geneigte Rücken nimmt ihn in seine weiche bergende Umarmung auf. Etwas Schwebendes, Federndes hat das Sitzen in diesem Stuhl, und diese Besonderheit wird diskret durch die Führung der beiden wichtigen Funktionsglieder des Stuhlgestells, der Beine und der Armlehnen betont. Die Vorderbeine als feste Stützen sind gerade; die Hinterbeine, die



OBEN LINKS: BERLINER STUHL, ANFANG DES XIX. JAHRH. (KELLER & REINER). RECHTS: REITSITZ LOUIS XVI. (KUNSTGEWERBEMUSEUM)
UNTEN LINKS: ITAL. SESSEL UM 1800 (MAX LIEBERMANN). RECHTS: ITAL. SESSSL (DR. BUHLE)

kürzer sind, weil der Sitz sich nach hinten herabsenken soll, krümmen sich. Dadurch kommt in die Figur des Stuhls das Wiegende. Und in anderer Art wird dies Motiv noch einmal in den Armlehnen variiert, die in Delphinköpfen endigend, in grossgeführter und gewellter Schlangenlinie vom Sitz zum Rücken sich strecken und biegen.

Der moderne Nachkomme dieses Typus ist der niedrige und tiefe Sessel von Maurice Biais aus der Maison Moderne. Er hat die gleichen Funktionen, er sorgt für das Abwärtsgleiten und Aufgefangenwerden. Aber die Aussprache dieser Funktionen ist nackter, karger, der Stuhl erfüllt wie viele neuere nur in äusserster Sparsamkeit seine Pflicht, er ist hölzerner als der liebenswürdige und freundliche Vorfahr.

❀

Durch eine charakteristische Bildung sucht eine grosse Gruppe von Stühlen der Komfortperioden ihre Anpassung an den Menschenkörper und ihre Bestimmung des Schützenden und Stützenden zum Ausdruck zu bringen, durch die Rückenbuchtung. Zwiefach wird sie angewendet, bei Sesseln durch völlige Aushöhlung des massiven Rückens, dass er wie eine Schildkrötenschale den Sitzenden umschliesst, bei Stühlen dadurch, dass wenigstens die obere Abschlussleiste der Lehne, statt gerade zu sein, sich an den Enden nach vorn umbiegt und die Schultern des Sitzenden umfasst.

Beide Typen haben gerade modernen Formulierungen viel Anregung gegeben.

Die erste Spielart, die A. G. Meyer nach Gemäldereproduktionen spanischer und niederländischer Provenienz abbildete, ist in dieser Ausstellung nicht durch einen Stuhl, sondern durch ein Sofa vertreten, ein italienisches Stück von 1800, wieder aus Max Liebermanns Besitz. Die Lehne hat zwar nicht Lebensgrösse, sondern nur halbe Höhe, aber mit ihrer Kurvenführung, mit ihren aus dem vollen Holz sich aushöhlenden Eckrundwinkeln, die durch die Sitzenden gerade ausgefüllt werden, illustriert dies Möbel das Buchtprinzip durchaus.

Interessant ist der Unterteil, dieser Pfahlbau mit seinen Querstegen und dem Stabverbindungswerk in seinem schmucklosen Konstruktionsgefüge ganz modern anmutet.

Die Buchtform ist in unserer Zeit mit Vorliebe neu angewendet worden. Jene Korbfauteuils, die anfangs vorwegnehmend beschrieben wurden, zeigen sie, aber auch bei dem gepolsterten Holzmobiliar spielt sie eine grosse Rolle. Beispiele aus diesen Tagen sind hier ausgestellt. Van de Velde, Eckmann, Josef Hoffmann, in einem Modell der wiener Fabrik für gebogene Möbel, haben solche behaglich umschliessenden Sitzstätten gerundet.

Der andere Typus, der nur die Leiste der Rückenlehne biegt, hat gleich dem Korbfauteuil einen Vorfahren in der Antike, doch nicht einen Römer, sondern einen Griechen. Auf Vasenbildern, Reliefs und Skulpturen erscheint der zierliche Sitz mit den sanft nach vorn geschweiften Vorderfüssen und den in gleicher Kurve nach hinten sich ausbiegenden Rückfüssen und der ausgewölbten die Schulter umschmiegenden Lehne. Wie anmutig und harmonisch dieser Stuhl die Körperlinien begleitet, das fühlt man vor dem Bilde der Flötenspielerin, auf dem die Konturen der sitzenden Gestalt wundervoll mit den Umrissen des Sessels zusammen klingen, schönheitsverbunden und eins wie die Charis mit den ovalen Rahmen des geschnittenen Steines.

Die klassische Periode bringt diesen Typus wieder. Schinkel hat ihn rekonstruiert. Die Beine freilich werden gerade gehalten. Der ganze Habitus wird dann in der Entwicklung der Richtung von 1830 bürgerlicher, steifer, aber die gebogene Lehne als vertrauenerweckenden Rückhalt bewahrt man. Und heute haben Riemerschmid und Eckmann sie, als den besten und sprechendsten Ausdruck der Formel: „der Stuhl ist die Fassung des Menschen", wieder aufgebracht.

❀

Wenn man sich unter dem modernen Stuhlmobiliar umsieht, so findet man das anatomische Prinzip überwiegend. Manche Stücke betonen mehr die Anatomie des Menschen, andere mehr die des Stuhles.

Die ersteren sind auf das Gerüst des sitzenden Menschen zugeschnitten, ihm nachgeformt, wie ein Gipsabguss nach dem Modell. Auch in den älteren Stilarten fanden wir solche Anpassung, aber die Nachzeichnung der Körperlinien durch die Stuhllinien geschah diskreter, kalligraphischer, der Liebermannsche Lehnsessel illustrierte das. Heute geht eine nacktere, anatomischere Vorstellung von den Anpassungs-Stühlen aus. Puritanisch, in peinlichster Sachlichkeit, nur auf den Zweck bedacht, gleich einem Laboratoriumsobjekt, steht der grosse Sessel van de Veldes da, der in den Verjüngungen und Verbreiterungen von Rücken und Sitz, in der Führung der Lehnen, die sich ruderartig von den

schmäleren Armstützen zu den breiteren Flächen für die Hände auswachsen, ganz und gar Umschreibung des Körpers ist, — aber mit bewusster Absicht in sparsamstem, verstandesmässigstem Ausdruck, viel mehr in wissenschaftlicher Strenge als in künstlerischem Spieltrieb.

Zu Missgriffen führt es, wenn das anatomische Prinzip einseitig naturalistisch angewendet wird, wie man an einem Pankokschen Holzstuhl sieht. Der erweckt in seiner inneren Flächenbildung die Vorstellung, als habe der Körper sich in das Holz hineingewühlt und wie in einem nachgiebigen Kissen seinen Eindruck zurückgelassen.

Das sind Ausdrucksmittel, die dem Material nicht entsprechen.

Das ist kein redender Stuhl, das ist ein schreiender, renommistischer, der mit der Bequemlichkeit prahlt.

Es ist sehr erklärlich, dass in einer jungen Bewegung, die noch nicht die Ruhe und den sicheren Takt des Selbstverständlichen hat, die prinzipiellen Eigenschaften allzu bewusst zur Schau getragen und dreifach unterstrichen werden.

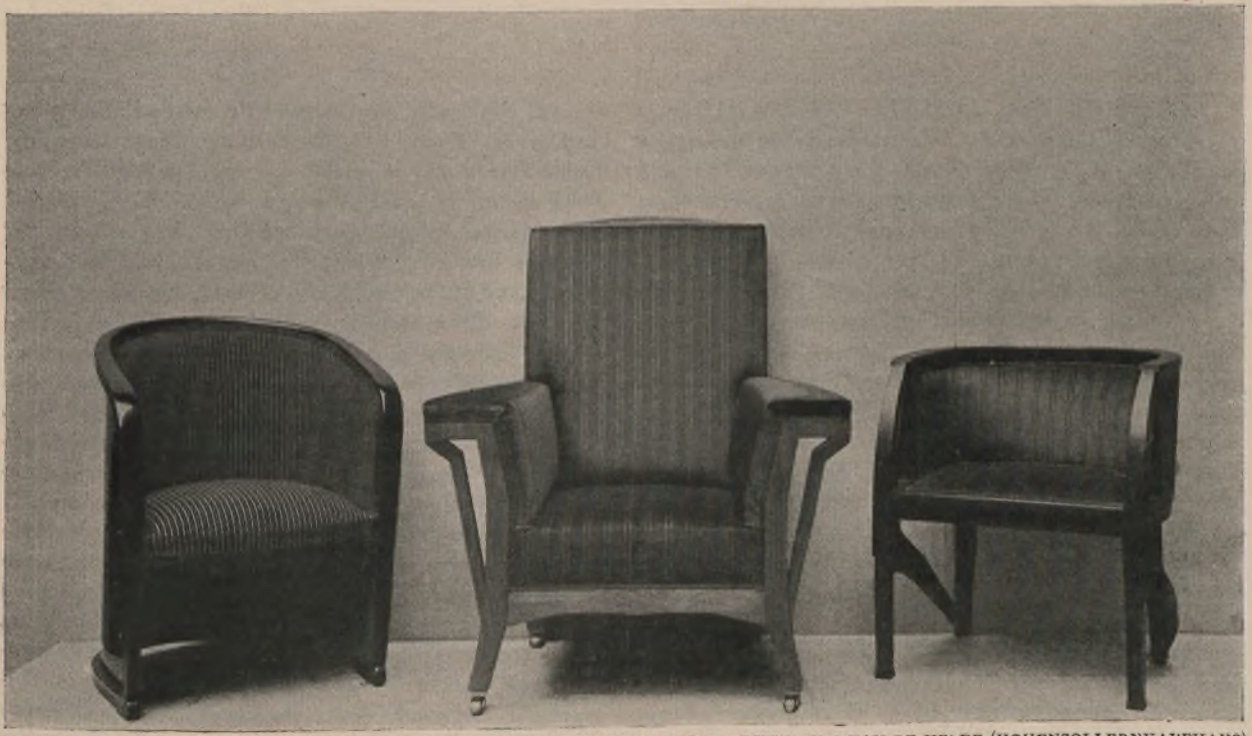
Man merkt dies auffallend bei den Stühlen, die ihre eigene hölzerne Anatomie stärker als die menschliche demonstrieren. Mit Strebepfeilern, Stützen, Verbindungsstegen, Ueberführungsgliedern gleicht solcher Stuhl mathematisch-mechanischen Musterbeispielen. Sein Unterteil ist wie ein Parallelogramm der Kräfte, von Diagonalen geschnitten.

Alle Muskeln sieht man spielen.

Es ist ganz geistreich, so die rechnerische Architektur des Stützens und Tragens aufzuzeigen, aber wirkt es nicht etwas aufdringlich, statt Resultate vorhergegangener Experimente in scheinbar müheloser Vollendung darzubieten, den ganzen Apparat umständlicher Nebenrechnung mitzugeben? Und ist das nicht auch eine etwas bombastische Mechanik, die den Stuhl im kleinen mit solcher Anwendung von Hülfen und Faktorenkombinationen konstruiert, wie sie im grossen für eine Eisenbahnbrücke nötig ist?

Allzuviel geistigen Ballast und Gehirnüberlegung, allzuviel Erdenschwere haben solche Stücke; man merkt ihnen Mühe an und ergrübelte, errechnete Absicht. Sie sind als Gerippe stehen geblieben, unfähig, aus ihrer an sich zweckmässigen und gesunden Anlage innere Form zu entwickeln.

Verstand, ja Intelligenz ist in ihnen, aber keine Produktivität; keine Illusion des wunderbar leicht Gefundenen und unzweifelhaft Gelungenen. Auch von Möbeln gilt das Wort Goethes: „dass alles Denken zum Denken nichts hilft; man muss von Natur richtig sein, so dass die guten Einfälle immer wie freie Kinder Gottes vor uns dastehen und uns zurufen: da sind wir“.



LINCKS: SESSEL VON JOSEPH HOFFMANN, IN DER MITTE VON VAN DE VELDE, RECHTS VON VAN DE VELDE (HOHENZOLLERNKAUFHAUS)



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Klingers „Drama", das jetzt an derselben Stelle ausgestellt ist wie der „Beethoven" – bei Keller und Reiner, im ausgeräumten Saal (entzückend sieht der Saal ohne Bilder aus) – Klingers Drama erweckt in Berlin nicht entfernt die Begeisterung, die der Beethoven erzeugte. Woher kommt das? Es liegt am Stoff. Dort sah man den Musiker, dessen Werke uns vertraut waren – hier erblickt man ein vertracktes „Drama", dessen Ideengang man nicht begreift, in dessen Zusammenhang einzudringen als ein mühseliges und unbequemes Unternehmen empfunden wird. Man merkt aber selbst in der Missbilligung, mit der die grosse Menge diese nicht leicht zu umfassende Gruppe betrachtet, die Achtung, die das Werk in der Menge erzeugt – und während ein Werk von Manet oder Monet, das nicht gebilligt würde, *verachtet* wird, sieht die Menge den Klingerschen Marmorblock, auch ohne ihn irgendwie liebzugewinnen, mit ungeheurem Respekt an, und die Bemerkungen, die einen Tadel ausdrücken, werden mit flüsternder Stimme kundgegeben. Diese Achtung hängt nach meiner Meinung mit dem Einfluss zusammen, den auf das Urteil der Menge die folgende Erwägung ausübt: das Werk von Manet (oder Monet) ist eine freche Skizze und es ist gleich einer Ohrfeige für uns, den Künstler so „nachlässig" zu finden. Klingers Werk ruft hingegen entgegengesetzte Gedanken hervor: der Künstler hat eine fabelhafte Zeit an das Werk gewendet, es ist kolossal „ausgeführt", ein riesenhafter Fleiss hat Pathe bei dem Werk gestanden – achten wir den Künstler, der hier genau die Natur, wie wir sie sehen, nachbildete, in den Zehen, in den Armen, den Muskeln, dem Fleisch . . . So urteilt die Menge, auch wenn sie sich mit dem Habitus im Ganzen, mit der gewundenen Komposition der Gruppe und ihrer unübersichtlichen Bildung durchaus nicht befreunden kann.

Ich liebe an diesem Werk weder die Figur des Athleten (der einen Ast von einem Baum abzureissen im Begriff ist, um sich gegen einen unsichtbar bleibenden Gegner zu verteidigen) noch die Figur seiner Genossin, die in der Art einer an einem Reck arbeitenden Trapezkünstlerin sichtbar wird – zu Füssen des Athleten hingestreckt und vom Feinde verwundet. Beide Figuren haben für mich – mit Ausnahme der Köpfe – das

Wesen von Modellen behalten, denen irgend welche Zufallsbewegungen vorgeschrieben worden sind. Der herrliche van Gogh sagt einmal in seiner Correspondenz:

„Die grösste, gewaltigste Einbildungskraft hat zu gleicher Zeit Dinge nach der Wirklichkeit hervorgerufen, vor denen man staunend verstummt".

Daran darf man nicht denken, wenn man die Beinstellung von Klingers Athleten betrachtet. Deren Art ist etwas ganz der Natur Entlehntes geblieben. Für das Kunstwerk ist diese Beinhaltung lahm geblieben! Etwas, was Wert für das Kunstwerk hat, liegt hingegen in den Händen dieses Kämpfers.

Eindringlich erscheint mir dann der Kopf dieses Mannes. Er hat etwas von innen her Entstandenes. Starre Entschlossenheit, furchtlose Energie, verbissener Ernst drücken sich in ihm aus. Nichts äusserlich Heroisches ist in ihm, doch etwas Festes, Positives. Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich annehme, dass in diesen Kopf eines hartnäckig Kämpfenden etwas von Klinger selbst, ohne dass er es ahnte, hineingeraten ist.

Was mir an dem Werk aber wirklich gefällt, das ist die dritte Figur, die jenseits des Blocks am Fussende auftaucht: eine kauernde junge Frau.

Sie umfängt die zu Tode verwundete Genossin des Athleten mit ihren Armen. Sie ist graziös, ganz überraschend; eine Bewegung ist in ihr, die so elegant wie gefühlvoll ist. Prachtvoll ist das hoch erhobene Haupt, und das Spiel der Rückenmuskeln — im *Einklang* mit der Imagination ist hier das Naturstudium erfolgt — ist zu bewundern. (Bei den zuerst genannten Figuren hat man im wesentlichen *nur* Naturstudium.)

Nach dem von Georg Treu geschriebenen Bericht über die Entstehung des Werks war ursprünglich nur die Figur des Athleten vorhanden — durch das Studium an dem Körper eines nach Leipzig gekommenen Circusartisten hervorgerufen. Als Klinger diese Figur zur Ausstellung von 1899 nach Dresden schicken wollte, fügte er die zweite Figur, die zu Tode verwundete Frau hinzu, weil ihm daran lag, ein Ziel und einen Zweck für die Kraftübung seines Athleten anzudeuten. Klinger zeigte die Verwundung ursprünglich durch einen Pfeil an; dann liess er diesen weg, weil er ihm zu aufdringlich erschien, und machte aus dem Athleten einen Vertreter des heldenmütigen Burenstammes; belli Boerorum imago sollte an dem Felsen einmal eingemeisselt zu lesen sein; dann erschien auch das wieder zu aufdringlich, und die Inschrift fiel fort. Als jetzt ihm am Block ein Stück Marmor übrig blieb, kam ihm der Gedanke einer dritten Figur, die die Sterbende mit ihren Armen umfängt. — Sie ist unzweifelhaft die beste Figur, ich wage zu sagen: sie ist die einzige gute Figur in der Gruppe geworden. — Sie ist erst nachträglich hinzugefügt... Mir deucht, aus dieser von einem der besten Freunde Klingers mit Offenheit erzählten Entstehungsgeschichte des Werks lässt sich manches lernen, was dazu beiträgt, die Gründe, welche das „Drama" zum Teil kalt, zum Teil unorganisch machen, erkennen zu lassen. Dem Circusathleten gegenübergestellt gab Klinger eine trockene Naturnachahmung; dem Thema „ein Kämpfender und eine Verwundete" gegenübergestellt concipierte er eine dem Marmorstein aufgepappte Frauenfigur. Als er endlich nur den Stein ansah, entstand in ihm ein wahrhaft schöpferischer Gedanke.

❋

Der älteste bayrische Kunstgelehrte, Geheimrat Professor Dr. Ritter v. Reber, feierte am 10. November d. J. seinen 70. Geburtstag. Der Jubilar wurde 1834 in Chan (Oberpfalz) als Sohn eines Landrichters geboren. Er studierte von 1853 bis 1856 an den Universitäten zu München und Berlin. Reber begab sich nach Absolvierung seiner Universitätsstudien zum Zwecke von Forschungen auf kunsthistorischem Gebiete nach Italien, insbesondere nach Rom. 1858 kehrte er wieder nach Bayern zurück und habilitierte sich unmittelbar darauf an der Universität in München. Bereits im Alter von 29 Jahren wurde Reber ausserordentlicher Professor und mit 34 Jahren ordentlicher Professor für Kunstgeschichte und Ästhetik an der Technischen Hochschule in München. 1875 wurde v. Reber zum Direktor der bayrischen Staatsgalerien ernannt.

❋

Am Grossen Stern im Tiergarten sind die Jagdgruppen enthüllt worden. Die Denkmäler am brandenburger Thor zeigten uns, dass die Steinarbeiten der Siegesallee doch nicht so schlecht seien wie wir wähnten — die Gruppen am Grossen Stern wiederum führen die Entlastung der Herren Hofbaurat Ihne, Bildhauer Brütt und Gerth herbei. Der momentane Zustand ist, dass die Jagdgruppen das Schlechteste sind, zu dessen Zustandekommen die berliner Hofkunst beitrug. Man kann die Angelegenheit nur noch humoristisch nehmen. Eine der Gruppen — die von dem Autor des lübecker Kaiserdenkmalprojektes, Kuno v. Uechtritz, hergestellt ist — es ist allerdings die schlechteste — zeigt den heiligen Hubertus, den Hirsch und die Hunde in Bronze auf einem künstlich hergestellten Felsen. Es wirkt etwa wie eine Veranstaltung im „théâtre Morieux" in Hamburg — das ist ein kleines mechanisches Theater, das dort während der Domzeit errichtet wird. Oder wie eine Auslage beim Conditor zur Weihnachtszeit. Oder wie irgend Etwas in Spielzeugmagazinen. (Die beiden letzteren Vergleiche sind zutreffender, denn das mechanische Theater Morieux steht schon auf einer grösseren Höhe.) Die Denkmäler von Schaper, Karl Begas, Max Baumbach, Wilhelm Haverkamp sind wenig besser. Furchtbar wirkt überall der Bronzeton: er steht schauderhaft gegen die Natur. Man hätte hoffen können, die Zeit werde seinen Einfluss mildern: einer der beteiligten Bildhauer hat dem

Kaiser aber geraten, die Bronzen alle Jahre fein säuberlich abwaschen zu lassen (— damit die Farbe erhalten bleibe). Seit ich einmal eine grössere Kollektion von Renngewinnen sah, ist mir eine solche Fülle schauderhafter Tierplastiken nicht wieder entgegengetreten. Mit Kunst haben diese Werke nichts zu schaffen.

Man möchte dem Beispiel der Berlin-Charlottenburger Strassenbahn folgen, die in einem Bogen um die Gruppen herumgeht; aber in einem weiteren Bogen. Es ist uns ganz sachgemäss vorgekommen, dass zur Enthüllungsfeier weniger Künstler eingeladen worden sind als Forstleute von Rominten und Schorfheide.

Die Presse hat in ihrer Gesamtheit sich ablehnend gegen die Gruppen erhalten.

Nur bei einigen Organen findet man eine Ausnahme.

Das berliner Tageblatt brachte einen Bericht über diese Gruppen am Grossen Stern vom Forstmeister a. D. Oehme. Der Herr schrieb:

„Nach der Zeitfolge muss zuerst die Hasenhetze erwähnt werden, die mir als Jäger am besten gelungen erscheint. Die Hasenhetze gewährt (natürlich wenn sie aus der Bronze in die Wirklichkeit übersetzt wird) ein hohes weidmännisches Vergnügen, das auch heute noch speciell unter Reitern viele begeisterte Anhänger findet. Zunächst muss der zu hetzende Hase aufgesucht und zum Aufstehen gebracht werden. Bis dahin werden die Hunde von Jagdbeamten an der Koppel geführt. Diese wird aber sofort gelöst, sobald der Hase von den Hunden gesehen ist, und dahin stürmt dann die Meute, hinter ihr in sausendem Galopp die Reiter — von denen man freilich auf dem Bildwerk im Tiergarten nichts sieht. Dieser Moment ist höchst aufregend durch den Eifer und die Jagdpassion, die Hunde und Jäger hierbei an den Tag legen. Der Künstler hat diese Situation zur Darstellung gebracht, und der Ausdruck des Jagdeifers in dem dahinstürmenden wie dem noch von der Koppel zu lösenden Hunde ist ihm entschieden gelungen" usw.

Es ist als wenn man die Beurteilung der apokalyptischen Reiter des Peter Cornelius den vereinten Bemühungen eines Theologen, eines Pferdesachverständigen und eines Reitlehrers überlassen würde oder die Bewertung des Milletschen Bildes vom Schweinestechen dem Schlächtermeister Heffter anheimstellte.

Dennoch muss man zugeben, dass in der Überlassung der Kritik gerade über die Jagdgruppen im Tiergarten an Herrn Forstmeister Oehme auch eine Kritik liegt.

Blossgestellt hat sich nach meiner Meinung nur der Herausgeber einer *Kunstzeitschrift,* der sich nicht scheute, über diese Gruppen, die dem Tiergarten zum Spotte und zur Schande gereichen, zu schreiben:

„Dieser Tiergartenschmuck hat nur einen grossen, einen unverzeihlichen Fehler: er ist in Berlin und nicht in München oder Paris zu sehen" . . .

Der Herausgeber wollte demnach glauben machen, es würden diese Gruppen gerühmt werden, wenn sie von fremden Bildhauern hergestellt wären — er sagte, man solle nicht den höchsten Massstab anlegen — sonst müsse man doch wohl vieles aus der Liste allgemein gekannter und gefeierter Schöpfungen unbarmherzig streichen — er fuhr fort: „Darf man vielleicht an Berninis „Apoll und Daphne", an Carpeaux' berühmte Tanzgruppe vor der pariser grossen Oper oder an Rude's nicht minder berühmte Kriegsgruppe vom pariser Arc de l'Etoile den künstlerischen Masstab der Antike anlegen?"

Als ich diese Zeilen las, musste ich an Trendelenburgs berühmten Vortrag über Phidias in der Siegesallee denken. Ein Grössenwahn hat manchen unserer berliner Kunstfreunde überkommen. Da nicht der höchste Massstab an die Jagdgruppen gelegt werden soll, so hält wohl Prof. Trendelenburg den nächsten Vortrag in der Aula seines Gymnasiums über Praxiteles, nicht mehr über Phidias, und lässt Praxiteles durch die charlottenburger Chaussee lustwandeln, bis er zum Grossen Stern kommt und vor Freuden vergeht. Und Prof. Galland, der Herausgeber der „Kunsthalle" — das ist die berliner Zeitschrift, die den unsinnigen Vergleich mit Bernini, Carpeaux und Rude brachte — Galland hält vielleicht den zweiten Vortrag vor der begeisterten Schülerschar und wiederholt mit bestrickendem Schwunge die Worte aus seinem Aufsatz: „Voll Poesie ist die Wirkung dieser Gruppen besonders des Abends bei dem elektrischen Bogenlicht des Platzes, wenn hinter den Baumgruppen sich graues Gewölk drohend zusammenballt. Dann denkt die entfesselte Einbildungskraft an eine Geisterbeschwörung. Die romantische Sage vom wilden Jäger wird wach, wenn die kühnen Waidmänner vergangener Epochen mit ihren Hunden vor unseren Augen gleichsam von neuem ihrer Jagdleidenschaft fröhnen."

Er müsste den Wahrheitsbeweis antreten, dass die romantische Sage vom wilden Jäger wach wird!

❋

Das Schicksal des berliner Opernhauses scheint besiegelt. Auch die Stadt hat jede Idee eines Widerstandes gegen das Projekt aufgegeben. Das berliner Opernhaus — eins der schönsten und festlich weihevollsten Theater der Welt — wird rasiert werden, etwa so, wie man — den potsdamer Bahnhof der gewachsenen Bedürfnisse wegen niederlegen würde. Dieser Vergleich stammt von Prof. Georg Voss, der einen Unterschied in der Schönheit der beiden Bauwerke nicht zu sehen scheint.

❋

Sehr zu beklagen ist, dass das schönste Privathaus Berlins, das von Schinkel gebaute Rhedernsche Palais unter den Linden, in dem die Schultesche Kunsthandlung ihre Räume hat, niedergerissen werden soll, um einem Hotel Platz zu machen. In Italien kommt es ziemlich häufig vor, dass Palastbesitzer sich veranlasst

sehen, ihre Behausungen zu räumen um sie der Hotelpraxis unterthan zu machen; in jenem Lande denkt man aber nicht daran, zu zerstören, sondern einzurichten. Ähnlich so wie es eingerichtet werden konnte, dass der Laden der Schulteschen Kunsthandlung nicht allzusehr die Harmonie und seltene Schönheit des Palastes störte, hätte es sich möglicherweise erreichen lassen — wenigstens ungefähr, mit einigen Opfern — dass das Schinkelsche Haus erhalten würde, anstatt dass es niedergerissen wird. Gerade eine Stadt wie Berlin, die so wenig schöne Baudenkmäler hat, müsste konservieren, was sie besitzt. — Die Schultesche Kunsthandlung siedelt in das gräflich Schwerinsche Palais über.

❊

In einem Aufsatz über die deutschen Kunstausstellungen dieses Jahres schreibt der italienische Kunstgelehrte Venturi, die retrospektiven Ausstellungen (in Düsseldorf und Dresden) vermöchten zu erklären, wie das künstlerische Deutschland die akademischen Dämme überflutet habe und heute wie ein Mann seinen Idealen zustrebe. So marschiere Deutschland in wohlausgerüsteten, gedrängten Bataillonen die neuen Wege der Kunst entlang.

❊

Das berliner Tageblatt hat sich eine Statistik des „marmornen Tiergartens“ machen lassen: „Im Tiergarten sind seit dem 22. März 1898, also seit sechseinhalb Jahren 48 Denkmäler, teils Gruppen, teils Einzelfiguren aufgestellt worden. Durch diese Denkmäler werden einschliesslich von drei Medaillonbildern an drei Gruppen in der Siegesallee insgesamt 114 historische Persönlichkeiten verkörpert, wozu noch viele allegorische, sagenhafte und andere unbestimmte Figuren und Tiere kommen. Ferner sind noch zu erwähnen die acht Einzelfiguren von Tieren um den Floraplatz und die beiden monumentalen Brunnen vor dem brandenburger Thor, die ebenfalls in den letzten sechs Jahren errichtet worden sind. Vorher gab es im Tiergarten ausser der Siegessäule nur vier nennenswerte Denkmäler, die Friedrich Wilhelms III., der Königin Louise, Goethes und Lessings, sowie die Löwengruppe auf dem Ahornsteig. Das älteste Tiergartendenkmal ist die von grünem Moos bedeckte Sandsteinfigur eines Apollo mit der Lyra auf dem Kinderspielplatz zwischen der Bellevue-Allee und der charlottenburger Chaussee, nahe der Gärtnerei des Tiergartens.

❊

Von August Gaul, dem, wie wir überzeugt sind, jetzt kein Land der Welt einen gleich- oder gar besser begabten Tierplastiker an die Seite stellen könnte, ist, trotz des Widerwillens, den Mancher in München gegen eine berliner Kunstproduktion empfinden mag, schon die zweite Bronze für die münchener Glyptothek erworben worden.

Die Tiergruppen am Grossen Stern haben ein Durcheinander, keine Komposition, Willkür, nicht Ordnung. Die Tiergruppen Gauls sind feindurchdacht, mit grosser Liebe gemacht, klassisch, wohlgeordnet. Aber Gaul gehört dem Kreise an, der „in den Rinnstein niedersteigt“, und die Sonne der kaiserlichen Huld hat es sich versagt, ihm zu leuchten. H.

❊

AUS DRESDEN

Anlässlich der bevorstehenden Ausgabe eines Oeuvre-Katalogs der Radierungen Zorns, den Dr. von Schubert-Soldern für Ernst Arnold gearbeitet hat, hat diese Handlung eine Zorn-Ausstellung veranstaltet. 72 Blatt hängen an der Wand, viel mehr noch liegen in Mappen aus: es ist die umfassendste Sammlung, die irgend wo, ausser im Heim des Künstlers selbst, besteht. Darunter befinden sich die zahlreichen jüngsten Arbeiten vollzählig, und es wird einem, namentlich bei diesen, recht wenig warm. Als vor reichlich einem Dutzend Jahren die Blätter Renan, die Irländerin, das pariser Nachtbild, vor allem der prächtige Faure erschienen, konnten sie einen freilich zu einem gewissen Grad von Begeisterung hinreissen, denn diese Anfänge mussten frappieren, und aus diesen wenigen Proben ging noch nicht klar hervor, dass keine neue Anschauung, kein neues Empfinden, sondern nur eine neue Geschicklichkeit die Grundlage dieser Leistungen bildete. Bildnis folgte auf Bildnis und jede neue Arbeit liess das „Rezept“ deutlicher hervortreten. Kein einziger von allen diesen Menschen verrät uns mehr seinen Charakter: es ist Technik als Selbstzweck, Technik im schlechtesten Sinn des Wortes, im Gegensatz zu Stilgefühl.

So auch in Zorns Malerei. Das Bild „Im Omnibus“ stand vor rund zwanzig Jahren sicherlich auf der Höhe der Zeit. Es verkörperte glänzend das Suchen jener Periode nach einem Ideal. Aber die ganze Zeit war eine Übergangsperiode, eine ins Extrem verfallene Reaktion, aus der wir uns herausgearbeitet haben. Für Zorn dagegen blieb diese Kunstweise nicht Etappe, er malt heute noch so. In ihrer Art sind es glücklich gelungene Werke, besonders äusserst — geschickt. Dass er sie stets wiederholt, wäre an und für sich nicht das Schlimme, wenn die „Art“ nicht in sich das Zeichen der Unzulänglichkeit, der inneren Taubheit trüge.

Als zweiter Aussteller trat Leistikow mit über 35 Werken auf, auf die ich zurückkommen werde. Der dritte Aussteller war Robert Wellmann. Er enttäuschte diesmal und die Malereien, z. B. ein Profilkopf stiessen als süssliche Porzellanmalerei geradezu ab. Einige der Zeichnungen besitzen dagegen einen unleugbaren Reiz.

Dresden als Kunststadt steht ein grosser Verlust bevor, der Fortgang von Prof. Max Lehrs an das berliner Kupferstichkabinet. Es ist nicht nur, dass wir einen Mann verlieren, der zum Mindesten in

einem Fach die grösste Autorität ist, es ist ferner nicht nur, dass wir einen Direktor verlieren, der unser Kupferstich-Kabinet zu einer blendenden Höhe gebracht hat, wir verlieren dazu noch eine wichtige Kraft für das gegenwärtige Kunstleben. Lehrs bringt der Kunst nicht nur seltene Kennerschaft sondern auch wärmste Liebe entgegen, und was seine Gegenwart für die hier lebende Künstlerschaft und unser Publikum zu bedeuten hatte, werden diese wohl erst merken, nachdem er fort ist. Für Aussenstehende genügt es, daran zu erinnern, dass er für unsere vier grossen Ausstellungen 1897, 1899, 1901 und 1904 die ganze Abteilung der graphischen Künste, — in allen Fällen die glücklichste — *allein* besorgt hat. H. W. S.

❊

AUS LONDON

Die „Society of Portrait Painters“ hat ihre wohlgeordnete vierzehnte Ausstellung in der New Gallery eröffnet. Eine Ausstellung von Lenbachschen Arbeiten in ihr wird viel bemerkt. Lenbachs Bildnis des alten Kaisers Wilhelm findet Beifall, wenig dahinter kommen in der Schätzung der Engländer die Bildnisse Bismarcks (aus dem Besitz Lord Roseberys) und Moltkes, während die Damenbildnisse die Bemerkung erwecken, sie wären bemerkenswert geistreich in der Ausführung, aber die Fleischtöne wären schmutzig und liessen das Lebensvolle der Färbung vermissen. Die „marchioness of Granby“ von Watts' ist wiederum ausgestellt. Sie zeigt die Noblesse von Watts' Stil im höchsten Grade. Die blondhaarige Frau in einem blassblauen Kleide ist gegen einen Alpenhintergrund dargestellt. In der Ausstellung befindet diese Arbeit sich zwischen zwei anderen Bildnissen von verstorbenen Künstlern: „Rose et Or: la Napolitaine“ — einer kleinen Studie des verstorbenen Whistler, die das typische Gesicht des Vergnügungen liebenden Südens in einer gemilderten Harmonie zeigt — und einem Kinder-Porträt von Burne-Jones. „Mrs. Jardine“ ist ein Beispiel der Kunst des schottischen Akademiepräsidenten Sir James Guthrie: die in Sandfarbe gekleidete Figur der Dargestellten hebt sich mit dem voll beleuchteten mit Freiheit gemalten Kopf von einem in Helldunkel gehaltenen Hintergrund ab. William Strang zeigt ein Porträt Chamberlains. Nahe diesem Bilde hängen eine Studie in Licht und Schatten von Richard Jack, die „Frau in Weiss“ genannt, und ein Bildnis eines Musikers von T. Austen Brown. Charles Shannon stellt ein Doppelporträt von sich mit Ricketts aus. Mehrere Mancinis fallen auf. J. E. Blanche hat ein Bildnis der „Dowager Lady Colthurst“ ausgestellt, das mit Sargent verglichen wird. In Deutschland nicht bekannt ist übrigens, dass in der bostoner Bibliothek, die ihren berühmten dekorativen Schmuck durch Puvis de Chavannes erhalten hat, einige Heiligenbilder von dem sonst so weltlichen Sargent ausgeführt worden sind. Von Corot ist in der Porträt-Ausstellung der New Gallery eine Porträt-Studie zu sehen.

DIE AUKTION BOURGEOIS IN KÖLN

Innerhalb Jahresfrist hat Köln die zweite weitberühmte Kunstsammlung verloren. Der Auktion Thewalt (November 1903) folgte vom 19. bis 29. Oktober dieses Jahres die durch den Tod des letzten Geschäftsinhabers Caspar Bourgeois († 9. März 1904) veranlasste Versteigerung der Collection Bourgeois Frères. Zwei mit hohem Aufwand ausgestattete Prachtkataloge orientierten über die verkäuflichen Schätze. Der erste umfasste die „Kunstsachen und Antiquitäten“, in denen Hauptwert und — Bedeutung der Sammlung lag. Ihr Verkauf hat, nach Domkapitulars Schnütgens Geleitwort, in Deutschland noch nicht seines gleichen gehabt. Wenig geringere, in einem grossen Betriebe unvermeidliche Ladenhüter und Falsifikate abgerechnet, waren die über anderthalbtausend kunsthandwerklichen Stücke dieser Schatzkammer ganz ersten Ranges. Nach örtlicher Herkunft, Zeit und Stil, Material, Technik und Gebrauchs-Zweck war schlechterdings alles einigermassen in Betracht Kommende vertreten, so dass eine Aufzählung gleich schwierig wie überflüssig erscheint. Von Verkäufen seien registriert: Steinzeughenkelkrug, Köln, um 1560. 6050 M. (K. Gb. Mus. Köln) — Majolikabecken, Faenza, um 1470. 10,000 M. — Sarazen. Moscheelampe, Glas mit Schmelzdecor. Um 1300. 7250 M. — „Thewaltrömer“ Köln, um 1600. 300 M., 2 Messkelche, Silber XIV und XVI Jahrh. 2220 u. 2650 M. (K. Gb. Mus. Köln) — Altarkreuz, Kupfer mit Grubenschmelz, Maestricht. Um 1170. 9200 M. — Messpult. Silber mit Ziselierung, II. Hälfte d. XIII. Jahrh. 48,500 M. (Seligmann, Paris) — Prunkschüssel von Fr. Briot. Edelzinn, vor 1600. 7100 M. — Eichengeschnitzter Petersaltar, Kalkar, 1500. 18,600 M. — Überbauschrank, eichen, Köln, Anf. XVII. Jahrh. 4850 M. — Houdon, Bronzebüste der Marie Antoinette 1000 M. — Rodin, Bronzebüste Falguières 1800 M. — Dann kamen noch 159 Ölbilder. Ihrer kunstgeschichtlichen Einordnung in Dr. Heinrich G. Lempertz' Katalog konnte man mit wenig Ausnahmen zustimmen, über Qualität, Erhaltungszustand und unbedingte Sicherheit der Autorschaft hin und wieder anderer Ansicht sein. Bezahlt wurden für: L. Dalmau, Inthronisation d. h. Isidorus 60,500 M. — Ger. David (?) Madonna 8500 M. — Fr. Guardi, Venedig 4500 M. — Fra Fil. Lippi, Anbetung des Christkindes 8050 M. — Lor. Lotto, Kreuzabnahme 12000 M. — Brügger Meister der Ursula-Legende (Memling?) 13300 M. — Rembrandt, Christus a. d. Geisselsäule 7900 M. — Sir Jos. Reynolds, Walter Scott-Porträt 7000 M. — Teniers d. J., Versuchung d. h. Antonius 17050 M. — Velazquez, Gruppe aus den „Meninas (Cop. von Goya?) 25,000 M. — Rosa Bonheur, Les boeufsnivernais 22500 M., Marché aux chevaux de Paris 9500 M. — Die zwei dem Seb. del Piombo zugeschriebenen Frauenporträts und Ant. Watteaus schöne „accordée du village“ gingen für 38,500 M., 35,500 M. und 100,000 M. in den Besitz des Herrn Steinmeier, Köln, über. Der Gesamtertrag belief sich auf 1,747,682 M. A. Lindner.

DRITTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. NOVEMBER. AUSGABE AM ERSTEN DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTVIER
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



A. MESSEL, DER NEUBAU DES WARENHAUSES WERTHEIM. TEIL DER FASSADE AM LEIPZIGER PLATZ



M. v. SCHWINDS HOCHZEIT DES FIGARO

VON

FRITZ STAHL



IE Gesellschaft für vervielfältigende Kunst hat in diesem Jahre, dem Säkularjahre des Moritz von Schwind, in einer sorgfältigen und prächtigen Publikation eines seiner Jugendwerke herausgegeben: den Hochzeitszug des Figaro.

Nicht vielleicht zu „prächtig"? Ich hätte eine andere Form gewählt. Ein Büchlein nicht viel grösser als einer dieser anmutigen Almanache der Biedermeierzeit, in hellgrün glaciertem Papier, Schrift und Schnitt in Gold. Ein Büchlein, das man mit zarten Händen anfasst. Das nur Menschen mit zarten Händen überhaupt anfassen, Frauen und Dilettanti, das man lächelnd aufnimmt und lächelnd fortlegt, ansieht und nicht betrachtet. Ein Büchlein, das unmittelbar etwas von der Stimmung der Zeit und der Stadt mitteilt, in denen es geboren wurde, von dem Wien der zwanziger Jahre, wo in den Salons das graziöseste Empiremöbel stand und auf Kommoden und in Schränken das schönste Porzellan, und schwärmerische Frauen in duftigen hellen Kleidern und mit kühn gelockten Frisuren am Klavezimbel Schubertsche Lieder sangen, von diesem Wien, das damals vielleicht die feinste Stadt der Welt war.

Dort hat der Knabe Schwind — er war neunzehn Jahre alt und hatte nur zwei Jahre in der Akademie gezeichnet — diese Bilder geschaffen. Schubert hat sich daran gefreut, was ihn sehr glücklich, und Beethoven hat sie in seinen letzten Lebenstagen um sich gehabt, was ihn sehr stolz machte. Die letzte Tatsache hat er in einer Notiz auf dem Umschlag verewigt.

Unsere Knaben arbeiten anders. Sie malen Studie um Studie, und viele bleiben ihr ganzes Leben lang dabei. Damals gingen auch die Jungen, von ihrem Standpunkt, auf ein Werk aus. Ich will hier nicht entscheiden, was besser ist. Ein so jugendliches und freifröhliches Werk hat jedenfalls seine Reize.

Freilich, eine eigene Formensprache wird man bei diesem autodidaktischen Künstlerknaben nicht suchen dürfen. Er selbst suchte sie nicht. In einem Haus aufgewachsen, in dem die litterarischen und

musikalischen Romantiker verkehrten, war seine rege Phantasie vielmehr von Stoffen angefüllt als von Formen. Was für ein Zug musste das sein, der zum Schlusse von „Figaros Hochzeit" die Brautpaare zum Altar geleitete! Die Bühne gab wenig. Er sah ihn reicher, Musik und dienende Knaben, liebliche Brautjungfern, würdige Leute und allerhand maskiertes Volk. Und er sah, dass während dieser Zug fortschritt, der verliebte Page bei der Zofe in der Laube blieb. Das wollte er alles erzählen, in Bildern, da ihm das Zeichnen die natürliche Art des Erzählens war. Aus dem, was er von Kunst gesehen hatte, hatte er sich eine einfache, anmutige Liniensprache gebildet, in der er sich mühelos und unbefangen ausdrücken konnte. Und so erzählte er denn frisch darauf los — wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet.

So wie diesem muss man ihm zuhören. Wer von ihm Realismus verlangte oder einen interessanten Strich oder irgend etwas anderes, das zu geben er garnicht gedacht hat, dem würde der Alte noch aus dem Himmel, — wo er gewiss auf einer besonders schönen Engelwiese spaziert und alles mit seiner ganzen „Lieb und Freud" anschaut, wo er aber, ich fürchte, ganz so unbekümmert und natürlich geblieben ist, wie er hier unten war —, dem würde also der Alte noch aus dem Himmel fröhlich etwas pfeifen. Sucht ihr was anderes, müsst ihr halt zu 'nem Anderen gehen. Ich bin ich und gebe mich selbst.

Wer ihn aber liebt, diesen Mann mit den lachenden blauen Kinderaugen, der muss auch dieses Werk seiner Jugend lieben, aus dem schon sein Gemüt und sein Humor so charmierend offenbar werden.

Sieht es für uns nicht kühn aus, so war es das doch zu seiner Zeit feierlich-kühler und breitgespreizter antikischer Kunst. Goethes feine Sinnlichkeit (die er nur leider in Kunstdingen viel seltener befragte als seine ästhetische „Bildung") fühlte in Schwind das Neue deutlich. Er hat über die Bilder zu tausend und einer Nacht eine Notiz geschrieben, aus der einige Worte schlagend auch auf unser Werk passen: „phantastisch ohne Karikaturen, wunderlich mit Geschmack, durchaus originell, so dass wir weder dem Stoff noch der Behandlung noch etwas ähnliches kennen!"



M. V. SCHWIND, ZEICHNUNG ZU FIGAROS HOCHZEIT

KARNEVAL IN AUGSBURG

VON

JAN VETH

(SCHLUSS)

Doch ich wurde in meinem patriotischen Nachdenken gestört durch das plötzliche Heraustreten eines Trupps Trompeter, der sich vor dem Rathaus dergestalt in Positur setzte, dass der bronzene Augustus oben auf dem Brunnen nicht zu schwenken brauchte, um sie zu kommandieren . . .

August musst mal runterkommen,
Deine Frau ist krank. . .

Aber der lorbeerbekränzte Gründer der splendissima Rhatiae colonia erhob kaum merklich den ausgestreckten Arm und nun spitzten die Trompeter sachte den Mund und bliesen in schmale Posaunen, dass sanfte Klarinenklänge aus den Mündungen in die Nacht hinausströmten: glitzernde Geläute wie beim Tönen dünner kupferner Saiten. Und ich sah sie in Schwingungen wie geschwinde Banderollen aus den Blasinstrumenten emporschwirren, sanfte Feuerpfeile herausschlängelnd wie silberne Serpentinen; und wo das flitzende Zittersprühen die hohe Fassade traf, liess diese die stumpfen Plasterschichten, welche Jahrhunderte da herauf gestrichen hatten, abblättern, als ob sie von den Serpentinen angesengt wären. Und die imposante Schöpfung des augsburgischen Jacob van Campen stand da, erweckt zu jungfräulicher Frische, getaucht in den ausscheinenden Glanz eines magischen Lichtgeflimmers.

In diesem Augenblick kam der rauhe bronzene Adler mit dem vergoldeten Kopf, der in der Vorhalle thront, schwerschwingend herausgeflogen und kreiste nach oben, um sich auf der Spitze des Perlachturms niederzulassen. Ich blickte ihm nach und sah, dass der alte Belfrood seine orientalische grünkupferne Schlafmütze abgenommen hatte, und wie der Aar, der nun an deren Platz thronte, den Kopf hin und her reckend lauernd nach unten lugte, und uns mit seinen funkelnden Augen folgte, weit in die Karolinenstrasse, durch welche die Schaar jetzt auf den Domplatz zusteuerte.

Ich ergötzte mich beim Marschieren an der reichen Reihe von gemütlichen Giebelhäusern und Haus an Haus tauchten aus den schmalen Seitenfenstern der zierlichen Erker trauliche Mädchengesichter auf, mit dem gütig Sinnenden in den



HAUS IN AUGSBURG VON 1606

Augen, das den schwäbischen Frauen eigen ist. Durch das Licht, das aus den Häusern strahlte, hatte ich nun auch Gelegenheit, einzelne Figuren aus dem Zug näher zu betrachten.

Ich ging zunächst den Personen nach, die mit dem Narren die Museumstreppe heruntergekommen waren, und sah dabei hinter einer Anzahl Burgkmairsoldaten — mit martialischem Wesen und stolzen Helmbüschen, mit gespannt elastischer und dennoch straffer Schnörkelhaftigkeit — auch das profil perdu von jener ernst lieblichen, edel demütigen Gräfin Cordula aus der wunderlichen Ursulalegende, wie Burgkmair sie, ich sage nicht zarter, sondern wohl ergreifender als Memling, geschildert hat. Etwas weiter ging der epileptische Sohn von Craton, den Zeitblom mit langen Struwelpeterhaaren auf der Heilung durch den Bischof Valentin von Interamna krampfhaft zuckend auf den Boden gestreckt so unglaublich durchdringend bildete, neben dem Pilger, wie ihn Hans Burgkmair auf seiner Basilika S. Croce die Kirchenpforte, das Ziel seiner Wanderung, ehrerbietig betreten lässt. Daneben schritt der Kurfürst Ottheinrich von der Pfalz, wie Bartel Beham ihn in düsterer Lebensfrohheit verewigte, zwischen dem Astrologen Albumassar mit der roten Pelzmütze und dem gelben Mantel an der einen Seite, und an der anderen den Virgilius mit der Hornbrille und dem zweispitzigen weissen Bart, welche ich beide von dem bizarren Herrmann to Ring abkonterfeit gesehen hatte. Etwas weiter liefen drei Männer, deren ich mich aus dem Buch genannt der Tewrdannckh erinnerte, und als der Narr bemerkte, dass ich sie wahrnahm, zitierte er aus dem wunderlichen Text zu den unerschöpflichen Holzschnitten:

> Der erst Fürwittig was genanndt,
> Der annder der hies Unfalo,
> Neydelhart der dritte also . . .

Am Obstmarkt sonderte sich sachte eine männliche Gestalt von dem Zug, die ich anfänglich nur als ein Schemen in der Nähe der schönen Dame bemerkt hatte, doch die mir jetzt auf einmal in hehrer Rätselhaftigkeit erschien, wie sie rechts am Schwalbeneck bedächtigen Schrittes die Steintreppe nach dem Mauerberg hinanstieg, sich noch einmal umwandte und innig nachdenkend auf die bunte Menge zurückschaute. Er trug an einem Knüttel eine fremdartige Milchflasche und unter dem linken Arm ein grosses fischförmiges Brot, und ich wusste nun an der vorstehenden blauen Mütze und dem roten Mantel, aber mehr noch an dem sinnend geneigten Kopf, dass dieser der sagenhafte St. Joachim war, wie ihn Altdorfer auf seiner Geburt Mariä wieder erweckt hat. Während er auf uns niederblickte, fühlte ich die tiefsten Gedanken in dem Lichte seines Wotanauges erglänzen. Als er sich bekümmert und beinahe mitleidsvoll umgewandt hatte, verschwand er mit dem schweren Schritt eines müden Wanderers oben auf der Treppe in dem Durchgang.



Während ich diesen unheilkündenden Blick von St. Joachim nicht vergessen konnte, schienen meine Gefährten frei von diesem beklemmenden Gefühl zu bleiben, und als Claus von Ranstedt gerade gegenüber der Karlstrasse die goldene Ente aushängen sah, die in einen Lorbeerkranz gefasst ist, schwadronierte er, wie das verkannte Genie bei Oberländer, gewichtig:

So, schnöde Welt, verteilst du deine Kränze.

Aber die beleidigte Ente, die sich dafür bedankte, mit einem Schweinskopf verglichen zu



werden, perdauzte nach unten und biss den Esel in den Schwanz, worüber Claus lachte, dass die Strasse davon widerhallte.

Wir waren inzwischen aus der Karolinenstrasse herausgekommen, und es ging nun gerade auf das allzu konditorartig renovierte Südportal des Domes los. Es geschah wohl, weil an diesem wunderlichen Abend das uralte städtische Durchgangsrecht noch einmal geltend gemacht worden war, dass die Türen weit aufstanden. Die Reiter bildeten zu deren beiden Seiten Spalier, während wir Fussgänger dazwischendurch entblössten Hauptes die Kirche betraten.

. . . . . . Ich schliesse mich euch an,
So etwas Feierliches mag ich gar zu gern,

brummte Claus. Schweigend schritten wir zum alten Westchor. Die sanften Glocken des Südturmes läuteten und es war, als ob alte Siegel wegschmölzen und alte Riegel sich zurückschöben.

Aus der Krypta unter dem hochgelegenen Chor stiegen ernste Gestalten, wie in Schleier halbverhüllt, herauf, aber ich fühlte, dass es die alten Heiligen und Bischöfe waren, welche einst in den Nischen des Südportals gethront hatten, und die an diesem Abend von dort unten im düsteren Keller aus einer frostigen Gefangenschaft heraufbeschworen worden waren.

Während die Glocken mit umflortem Klang fortläuteten, ging es an der anderen Seite zum Nordportal heraus, und durch ein beschauliches Viertel von bescheidenen Häusern um die Hinterseite der Kirche sich herumschlängelnd, kam der Zug wieder auf den an so viele stolze alte Turnierfeste mahnenden Frohnhof zurück. Zerstreut richtete ich im Vorübergehen meine Blicke auf die überalten Bronzethüren, deren wundersamen Sinn noch niemand recht enträtselt hat, als ich durch ein dumpfdröhnendes Herunterpoltern von seltsam tolpatschigen Ungetümen schaudernd zusammenfuhr.

Die teuflisch blasende Katze, der wütend grinsende Gorilla, der prophetische Widder, die halbgeköpfte Eule mit dem gespaltenen Schädel, das brüllende Krokodil hatten ihren jahrhundertelangen Dienst als Speier aufgegeben und sich vom Dachgesimse auf die Strasse fallen lassen, wo sie nun hin- und herwackelnd auf ihren vom Gehen entwöhnten Pfoten dahergehumpelt kamen, in der immer unheimlicher werdenden Prozession, an deren Spitze die zurückgebliebenen Reiter sich langsam wieder scharten.

In diesem Augenblick hörte man in der Ferne die Rathausglocke, und Claus, der als Nachtwächter fungieren zu wollen schien, liess sofort laut erschallen:

Hört, ihr Leut und lasst euch sagen,
Die Glocke hat zehn Uhr geschlagen.
Aber das ist noch gar nicht viel,
Gegen was hier aus der Dachrinne fiel.

Obschon ich mich erschüttert und beklommen fühlte, wie nie zuvor, liess ich mich von dem Strom mit fortreissen, fort vom geräumigen Frohnhof, in das enge Josephsgässchen hinein, das, zwischen hohen massiven Steinmauern hindurchführend, an einen schauerlichen Gang eines riesenhaften Grabkellers erinnerte. Das Hufestampfen und die Fusstritte dröhnten unheilverkündend auf den Quadersteinen des Pflasters, und laut hörte man in den Gossen zur Rechten und zur Linken unaufhaltsam Wasser rieseln, das mir, als ich genau hinsah, dick und rot zu sein schien. Aus dem engen Schlupf entkommen, drängte der Zug bergab. Ueber einem

weiten Tor las man in grossen schwarzen Buchstaben „Leichenfuhrwesen“, und in dem offenen Hof schienen verschiedene finster aufgetakelte Wagen bereitzustehen. Auf einem Gedenkstein neben dem Tor in die Mauer eingefügt, las ich die unterste Zeile der Inschrift:

Auf Erden alles ist umbsunst.

Wir waren inzwischen an der anderen Seite des Mauerberges angelangt, wo die Truppe sich wieder verschmälerte, um die Stufen herabzugehen. In der Tiefe hörte man das Grollen des Wassers. Immer bänger wurde mir zu Mute. Giebt es an und für sich schon Beklemmenderes als in eine Schlucht hinabzusteigen, während dort unten stockdüster das schwindelnd Unbekannte droht?

Der Narr machte keine Spässe mehr, und sein lautschreiender Esel sträubte und stemmte sich und war nicht fortzubringen. Ich musste mich an dem eisernen Geländer festhalten. Schwarze Wolken schlugen aus den ringsum schwerdampfenden Fabrikschornsteinen herunter, und ihr widerlicher Qualm wollte mich fast betäuben. Als wir an der schmalen Eisbrücke mit der steinernen Brustwehr angekommen waren, prallte ich zurück. Nie hatte ich solch ein fürchterliches Getöse von sich peitschenden Wassern gehört.

Hier in der Tiefe ist es, dass man zwei der schnellfliessenden Ströme des wasserreichen Augsburg quer übereinandergeleitet hat, und wunderlich verwirrend wirkt es, wie dadurch das Ohr keine lenkende Linie findet, um das Getöse zu verfolgen, das chaotisch von allen Seiten zugleich aufzuschlagen scheint. Während die Pferde sich nun auf der schmalen darüberführenden Brücke drängend aufbäumten, sah ich plötzlich . . .

Wo hatte ich etwas derartiges schon einmal erblickt? Stand ich wieder im Museum in Cranachs Bild versunken, oder war sein Durchzug durch das Rote Meer hier Wirklichkeit geworden? Aber auf dem, von dem sonderbaren de Wyzewa so angeschwärmten Gemälde ging alles doch tumultuarischer und doch wieder gemütlicher zu, als es sich hier vor meinen fragenden Augen abspielte. Denn dieses hier war entsetzenerregend, aber es war zugleich seltsam geräuschlos. Eben noch hatte ich das Klirren der Waffen, die Rufe der Kriegsknechte und das Gebrüll der Ungetüme, das Stampfen der Hufe mit dem heiseren Sturz des Wassers zusammentönen hören in einer orkanischen Orchestration. Aber jetzt war all der Lärm wie weggefegt, und ich vernahm die Stimme von Claus, die prophetischen Tones aus dem Tewrdannckh weissagte:

Khein annder trost vorhanden war,
Dann alle gar zu ertrinckhen
Und in dem mör zu ersinkhen . . .

Das Wasser aus dem nicht mehr brausenden Strudel dort unten türmte sich plötzlich in weiten weissen Wirbelwolken sacht empor, entlud sich in dichten Schaumflocken auf den Zug und fegte im Handumdrehen den bunten Haufen vor meinen Augen weg.

Voll Entsetzen schlug ich die Hände vors Gesicht. Als ich wieder aufblickte, lag die schmale steinerne Eisbrücke selber in ihren nüchternen Linien unberührt vor mir.

Nirgends sah man die Spur einer Katastrophe. Das immer stille Viertel stand in seiner aufgestellten Baukastenartigkeit aufrecht, so ruhig wie an anderen Abenden, und in der Tiefe hörte man das Wasser strömen wie gewöhnlich.

Ich sah mich um, wer wohl noch bei mir sein möchte. Der sinnende Joachim, der einsam seinen eignen Weg über den Mauerberg gegangen war, stand rechts neben mir, ins Leere starrend mit seinem rätselhaften Auge:



Gleich wie ein Gott in Träumerei versunken,
dachte ich bei mir selbst.

An meiner anderen Seite fand ich den Narren, der auf seinem Esel sitzen geblieben war. Sein Sinn stand nicht nach Glossen, aber einen Augenblick liess er seinen Humor wieder einmal durchbrechen, während er mich spottend anlugte, und die wunderliche Situation (wie beim Fallen des Vorhangs), in der ich mich befand, beim Namen nennend, rezitierte er:

Prophete links, Prophete rechts,
Das Weltkind in der Mitten.

Dann, sehend, dass ich ganz von dem Geschehenen erfüllt, seinen Witz nicht goutierte, zog er ein anderes Segel auf und legte sein Gesicht wieder in gedrückte Falten:

Was gut und gross und schön,
Das nimmt ein schlechtes Ende

hörte ich noch aus seinem Munde.

Während alles, was eine Geisteserntе von reicheren Kulturen an wackeren und stolzen und schönen und gewaltigen und drohenden Gestalten in dieser barocken Fastnacht zusammengespukt hatte, in den Strassen des vielerfahrenen Augsburg wieder verschlungen war in der Nacht der Jahrhunderte, waren Claus und Joachim geblieben.

Die Torheit und das Sinnen konnten nicht vergehen.

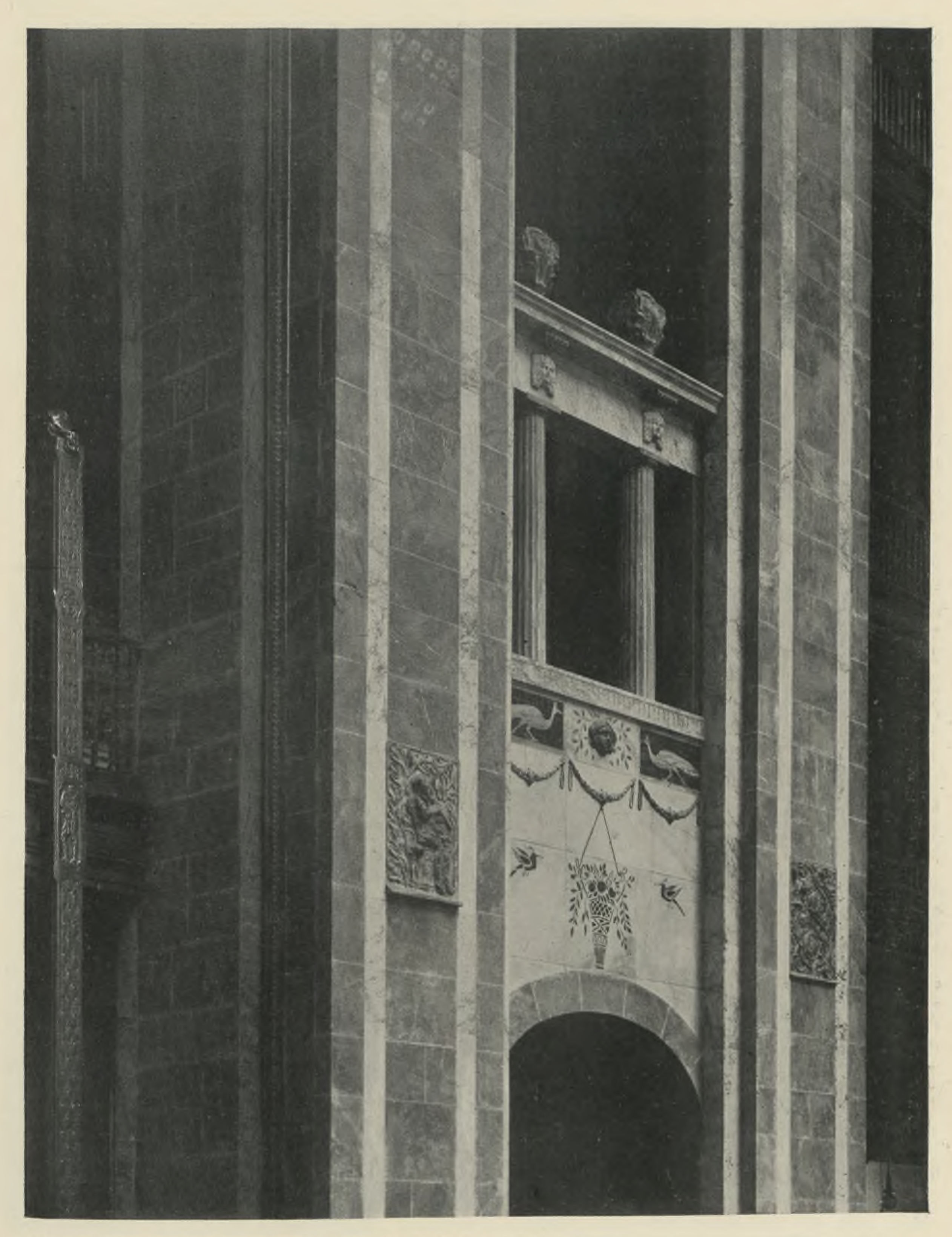
Aber ich meinte, meinen Ohren nicht trauen zu dürfen, als die Lippen Joachims sich sanft erschlossen hatten, und er, mit einer eignen Wehmut über seinem blassen Antlitz, Worte sprach, nach denen ich gerade am Suchen war in meinem eignen armen müden Kopf:

Das Beste, was wir von vergangner Schönheit erben,
Ist dürft'ges Zitterscheinen von superben Scherben.





A. MESSEL, NEUBAU DES WARENHAUSES WERTHEIM. ECKANSICHT



A. MESSEL, NEUBAU DES WARENHAUSES WERTHEIM. SÄULENEINSTELLUNG



A. MESSEL, NEUBAU DES WARENHAUSES WERTHEIM. LICHTHOFECKE

WERTHEIMS BAUMEISTER

VON

KARL SCHEFFLER



Auch vor der neuen Arbeit Messels am Leipziger Platz kann man, wie noch jedesmal vor den Warenhausbauten der Firma Wertheim, eine seltene Einmütigkeit des allgemeinen Empfindens beobachten. Die durch keine nationale Kunst ästhetisch erzogene, durch keine zeitlich bedingte Stilkraft geeinte Menge geht an dieser im besten Sinne modernen Architektur nicht vorüber, ohne dass das Auge unwillkürlich von der Musik der Massen angezogen würde; man bleibt stehen, spricht mit seinen Begleitern über das neue Haus und fühlt sich — vor einem Werke der Baukunst eine ganz seltene Erscheinung! — stark impressioniert. Dieselbe Menge geht stumpf und gleichgültig am Neubau des Domes vorbei und strömt vor dem Friedrich-Museum nur aus Neugierde zusammen. Die bedenklichsten Kritiker von Tageszeitungen, die im allgemeinen nicht ahnen, wo das Wesentliche in der Kunst, vor allem in der Baukunst, zu suchen ist, sind einig in der Anerkennung des hier Geleisteten. Darin liegt etwas, das Aufmerksamkeit verdient. Man bedenke, dass es sich um ein Architekturwerk handelt, um das Gebilde einer Kunst, die lange schon als tote Wissenschaft gilt, wozu der Laie im neuen Reich niemals ein lebendiges Verhältnis hat gewinnen können und die von dem Begriff akademisch längst untrennbar erscheint. Angesichts dieses Erfolges von Messels Werk wird nun endlich einmal durch die Tatsache widerlegt, was von verbitterten Schöngeistern stets gesagt wird: die Kunst wäre nur eine Domäne für Wenige, die Menge müsse ihr durchaus fern bleiben. Wenn das weise Kunstwerk entsteht, das seine Schönheit aus dem Not-

wendigen, aus dem Geist unserer Lebensnotdurft gewinnt, wird die Zustimmung immer spontan sein. Und wenn die Menge auch zuerst dahin rennt, wo mit dem Aufwand höfischen Pompe sein jämmerliches Prunkgebäude feierlich geweiht wird, wenn sie die Höhe einer Kuppel, die Kostspieligkeit eines Materials oder Uebertriebenheiten der Dekoration kindisch bewundert, so kehrt sie doch stets dahin zurück, wo ein Fremdartiges nicht staunen macht, sondern ein Verwandtes dunkle Lebensempfindungen bestätigt.—

Der Leipziger Platz, einer der wenigen Plätze Berlins, die gute Verhältnisse haben, dessen Architekturen aber, bis auf die falschen Noten des Mossepalastes und des Strassenbahngebäudes, anständig langweilig sind, hat durch das Haus Messels einen ausgesprochenen Charakter bekommen. Die vortreffliche Lage des Hauses, an der Einmündung der grossen Verkehrstrasse, giebt dem Platz nun nach Osten hin einen Abschluss, der fast als Selbstzweck erscheinen kann; das Gebäude gewinnt dort etwas Symbolisches. Mit Erstaunen hört man, dass in beteiligten officiellen und in unbeteiligten privaten Kreisen die Befürchtung geherrscht hat, der „vornehme" Platz könne durch ein Geschäftshaus verdorben werden. Freilich, eine Sehringarchitektur, wie die des Tietzhauses, hätte an dieser Stelle eine schlimme Wirkung hervorgebracht. Aber das war es nicht, was man befürchtete; man hätte gern principiell das Warenhaus vermieden. Es ist immer wieder die alte, akademisch epigonische Schwächlichkeit, die herben Charakter nicht vertragen kann und nur die Stillüge für würdig hält. Jetzt hat der Platz plötzlich ein Gesicht bekommen. Man fühlt sich jedesmal stark berührt, wenn man vom Potsdamer Platz her die Leipzigerstrasse betritt und Messels Werk dem Blick unwillkürlich zum Ziel wird. Am trüben Wintermorgen, wenn Schnee auf dem hohen Doppeldach liegt, steht die graue Masse mit ernstem Pathos da; in der grellen Mittagsonne, wenn Licht und Schatten ihre grossen Linien ziehen, wird man wie von einer Harmonie getroffen und in der geschlossenen, in der Grossstadt so seltsam fascinierenden Stimmung der Dämmerung, wenn die Strasse bunt vom künstlichen Lichte wird und die Baumasse geschlossen in den bleichen Abendhimmel ragt, empfindet man das Bild als eine machtvolle Koncentration der lebendigen Energien, die unten in den Strassen ihre tausend Wege suchen. Alle Erscheinungen gewinnen tiefere Bedeutung und monumentalere Züge vor diesem Hintergrunde einer modernen Architektur.

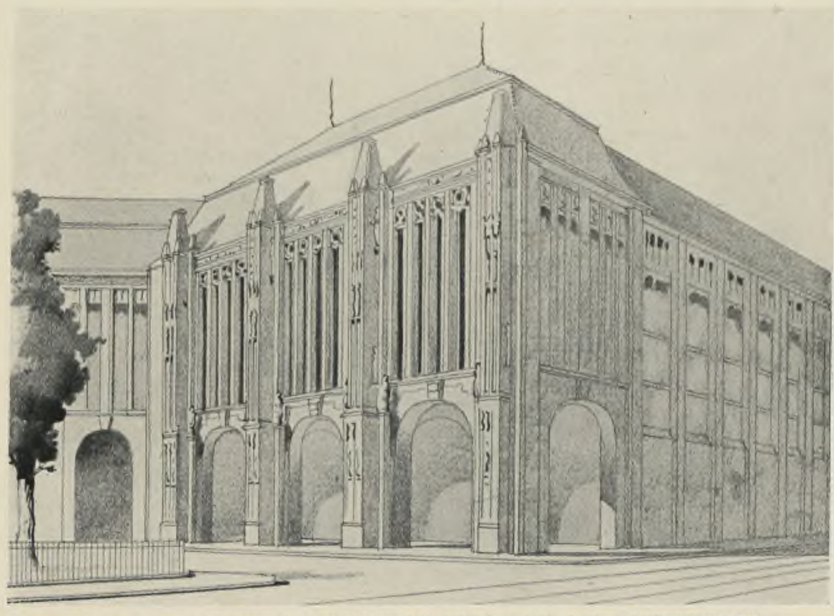


A. MESSEL, NEUBAU DES WARENHAUSES WERTHEIM. ANSICHT AUS DEM TEPPICHRAUM

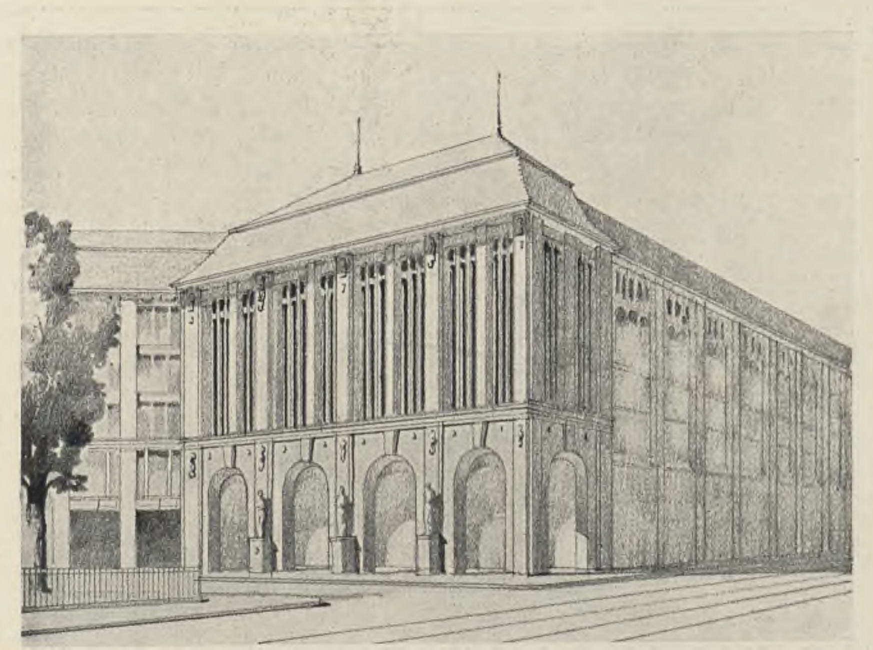
Messel hat erklärt, er wäre von dem Gedanken ausgegangen, dass sich die Fassadenentwickelung, wie man sie in der Leipzigerstrasse sieht, für die Fernwirkung auf dem Platze nicht eignet und er scheint im wesentlichen von künstlerisch formalen Empfindungen geleitet worden zu sein, als er die Ecklösung suchte. Trotzdem hat sein sicher geschultes Kunstgefühl etwas durchaus Zweckvolles hervorgebracht. Er wollte Ladenfenster am Platz vermeiden und diese wären auch einigermassen überflüssig gewesen, weil sie nicht an einem Verkehrsweg hätten liegen können. Er hat diese Fenster darum in den Hintergrund eines Gewölbes gelegt, dessen von mächtigen Pfeilern gegliederte, von Bogenöffnungen geformte Dunkelheiten die Basis eines grossen Saalbaues bilden und einen energischen Rhythmus angeben. Diese Gewölbeidee kehrt in allen Entwürfen als Grundmotiv wieder und während sie die ästhetische Wirkung sichert, hat sie auch eine eminent praktische Bedeutung, so dass sie fast als von baupolizeilichen Gründen eingegeben er-



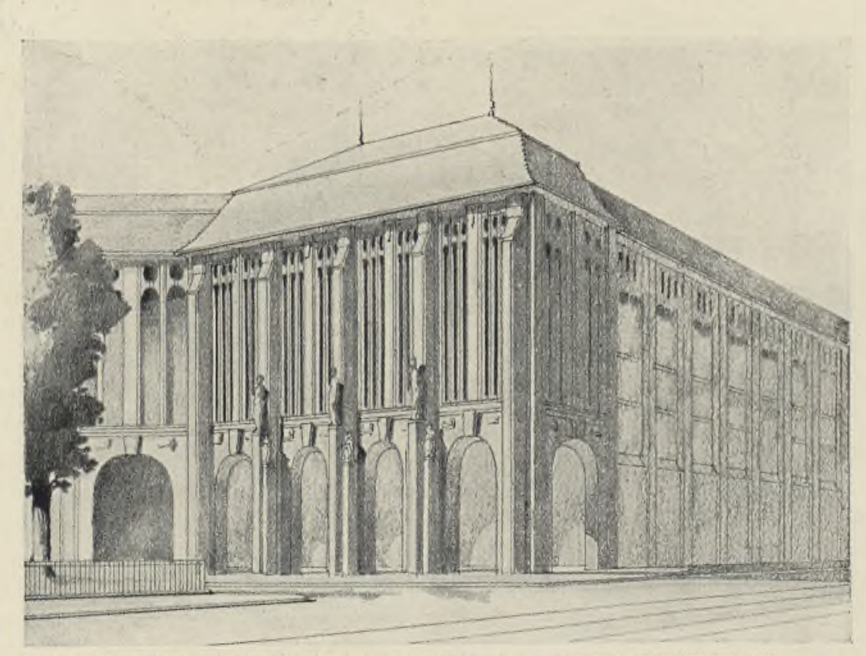
A. MESSEL, ERSTE LÖSUNG DES FASSADENMOTIVES NACH DEM LEIPZIGERPLATZ



A. MESSEL, ZWEITE LÖSUNG DES FASSADENMOTIVES NACH DEM LEIPZIGERPLATZ



A. MESSEL, DRITTE LÖSUNG DES FASSADENMOTIVES NACH DEM LEIPZIGERPLATZ



A. MESSEL, VIERTE LÖSUNG DES FASSADENMOTIVES NACH DEM LEIPZIGERPLATZ



A. MESSEL, NEUBAU DES WARENHAUSES WERTHEIM. DER GAULSCHE BRUNNEN.

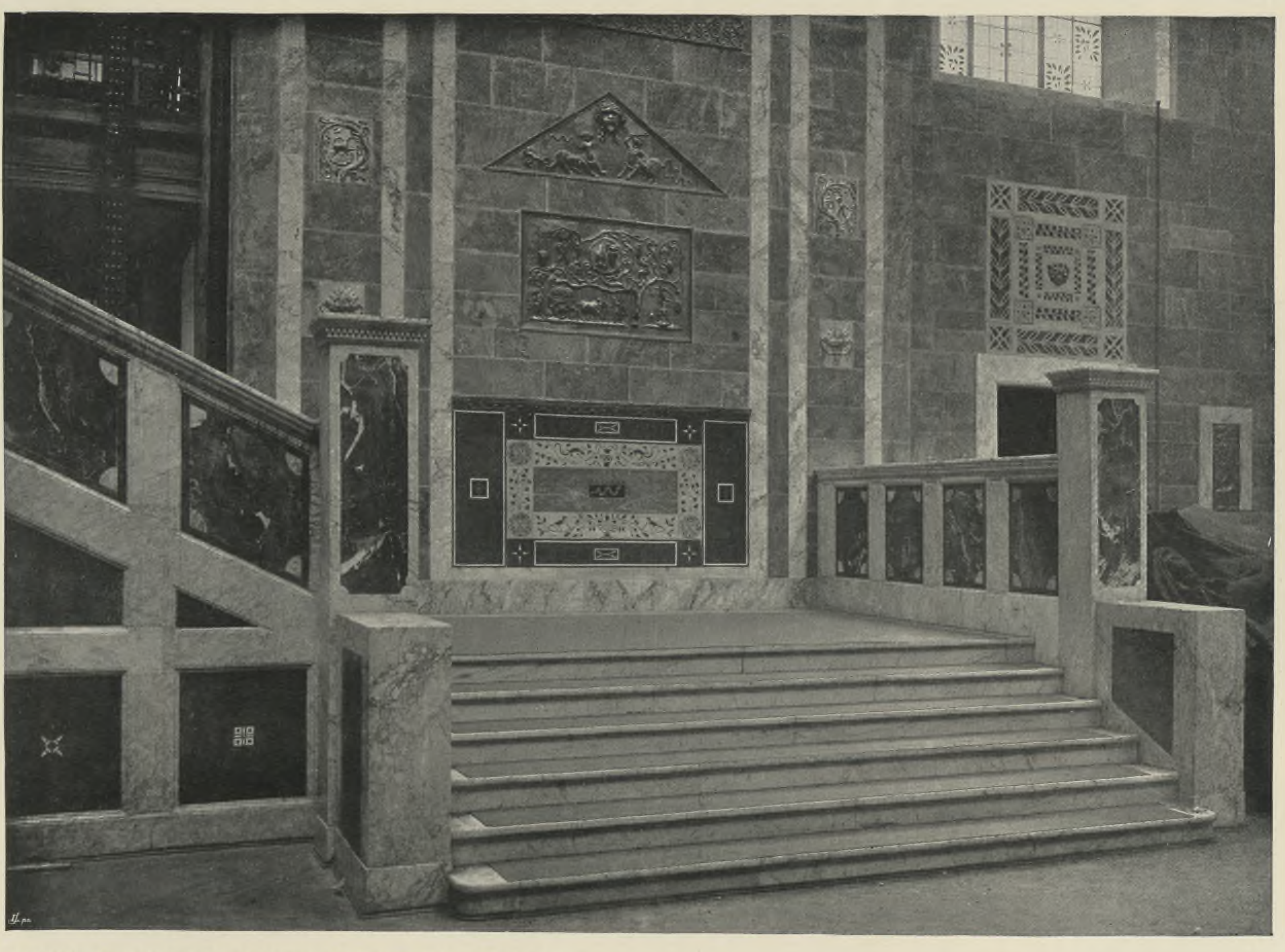
scheint. Man mag sich gar nicht vorstellen, welches Gewühl, welche Verkehrstockungen es gegeben hätte, wenn das alte Fassadenprinzip fortgeführt worden wäre. Der Haupteingang hätte doch nur an der Ecke liegen können und die Folgen kann sich jeder, der die Situation kennt, ausmalen. Die Vorhalle aber nimmt nun den ganzen Strom der Besucher auf, verteilt ihn und sondert ihn von der Strasse vollkommen ab. Zugleich bezeichnet diese Lösung durch die ganz geöffnete Mauer die Haupteingangshalle, bildet so den Kopf des sich weit in die Leipzigerstrasse hineinziehenden Gebäudes und betont dadurch in logischer Weise die Achsen. Bisher mussten die verschiedenen Achsen immer in rechten Winkel zur Leipzigerstrasse genommen werden und es entstand so ein Nebeneinander, das bei weiterer Ausdehnung leicht hätte verwirren können; durch die neue Front am Platze, die zur repräsentativen Hauptfront geworden ist, hat der Architekt nun aber in sehr kluger Weise eine Hauptachse — betont im



A. MESSEL, NEUBAU DES WARENHAUSES WERTHEIM. FRAGMENT DER FASSADE NACH DEM LEIPZIGER PLATZ

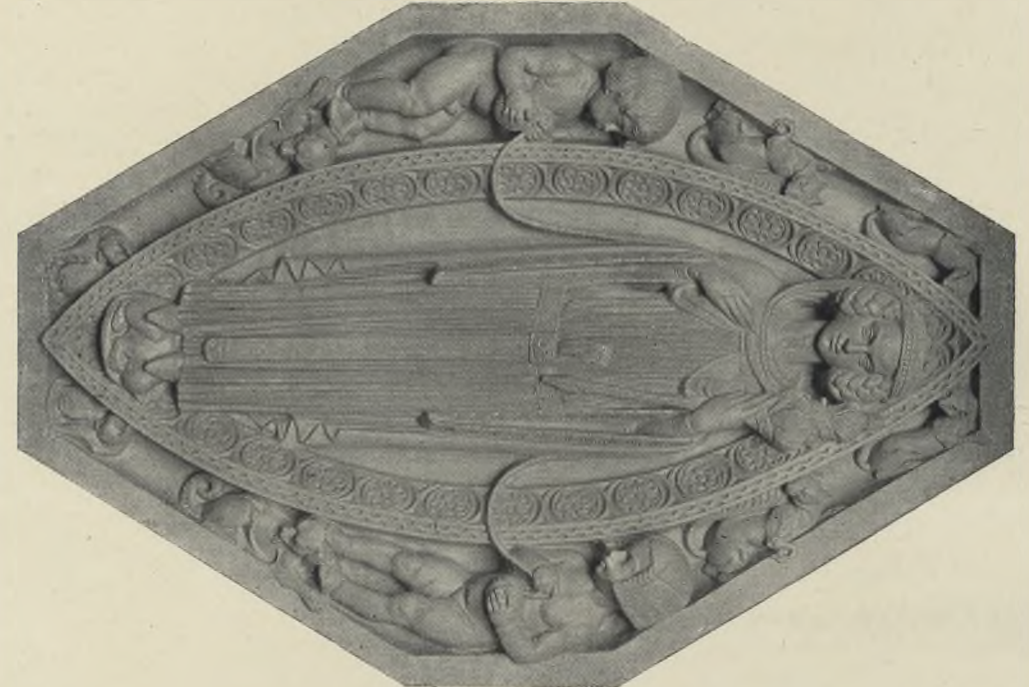
Innern durch den grossen Lichthof — parallel der Leipzigerstrasse geschaffen und damit die Uebersichtlichkeit des etappenweis entstandenen Gebäudes im Innern und Aeussern so gut erreicht, wie es immer unter solchen Umständen möglich war.

Entscheidend unterstützt wird die Absicht, die schmale Hausseite am Platze zur Hauptansicht zu machen, durch den oberen Saalbau über dem Gewölbe, der die kürzere Fassadenfront durch die Wucht und Kraft seiner Formen absolut zur Stirnseite stempelt. Der erste Eindruck, den man von diesem Obergeschoss jedesmal wieder empfängt, ist ein starkes Wohlgefühl über die energischen Senkrechten, die zu den grossen Gewölbebogen in sehr schönem Verhältnis angeordnet sind. Man hört vielfach den Vorwurf, der Anblick wäre kirchenartig; und freilich möchte man hinter diesen in zwingendem Rhythmus gegliederten Kathedralfenstern etwas anderes wissen, als einen reich dekorierten Teppichraum. Aber von aussen geniesst man das Bild,



A. MESSEL, NEUBAU DES WARENHAUSES WERTHEIM. TREPPENAUFGANG







IGNATIUS TASCHNER, WÖLBSTEINE UND SCHLUSSSTEIN DER OFFENEN HALLE IM NEUBAU WERTHEIM

wenn die optische Impression zum Gedanken fortschreitet, doch auch ein wenig symbolisch. Hinter diesen hohen schmalen Fenstern scheint die ganze Fülle dessen, was das Riesenhaus birgt, ja weiter, was die ganze grosse Geschäftsstrasse an Dingen des Luxus enthält, verheissen zu werden; das Bild ist hier, am Eingang der wichtigsten Verkehrsader Berlins wie ein Auftakt. Die Kunstempfindung des Architekten scheint vorweggenommen zu haben, was vielleicht der Bedeutung des Warenhauses erst später entsprechen wird. Dass heute ein gewisser Widerspruch zwischen dem ernsten Pathos der Architektur und dem Zweck des Hauses besteht, ist nicht zu leugnen. Aber wenn die Warenhäuser sich entwickelt haben werden zu den wichtigen wirtschaftlichen und sozialen Gebilden, die zu werden sie bestimmt scheinen, wenn in ihnen sich ganz gemächlich und realistisch viele der sozialen Pläne verwirklichen, die heute noch so utopisch klingen, weil sie mit einer gewissen Phantastik vorgetragen werden, so wird eine so ernst repräsentierende Architektur nicht mehr deplaziert erscheinen. Vor diesem Werke empfindet man unwillkürlich Stimmungen, wie sie einem vor alten Kaufmannshäusern der Renaissance- oder Zopfzeit kommen, man denkt an den sozialen Stilgedanken im alten Zunftwesen und alles Monumentale, das der Kaufmannsberuf in seinem höchsten Aufschwung haben kann, scheint in diesem Gebäude Gestalt gewonnen zu haben. Man spürt Neigung von einem grossen modernen Zunft- und Genossenschaftswesen, von einem umfassenden kaufmännischen Gildegeist der Zukunft, dem alles Krämerhafte fremd ist, zu träumen. — Aber mag man das künstliche Konstruktionen nennen: rein künstlerisch wirkt das neue Gebäude, mit seinen dunkeln Bogen, kräftig profilierten Pfeilern, strebenden Fenstern, mit der Wucht der Eckbildung und dem schlichten dunkelgrauen Doppeldach, wie eine Harmonie im schrillen architektonischen Lärm der weiteren Umgebung. Und weil es so ist, weil man hier endlich wieder eine in Raumgefühlen gewachsene Kunst sieht, finden sich symbolische Deutungen ganz von selbst ein.

WESTPHAL, PLASTISCHER SCHMUCK AM WERTHEIMHAUS

Zwischen dem alten Bau in der Leipzigerstrasse und diesem neuen liegen sieben Jahre. Diese Zeit ist für Messel eine Epoche wichtiger Entwickelungen geworden. Ohne weiteres wird dem Fremden das Nebeneinander der alten und neuen Fronten nicht klar, auch dann nicht, wenn er das Prinzip wohl erfasst hat; um so mehr, als ein organischer Uebergang, der sich durch das zwischen den beiden Komplexen liegende Treppenhaus vielleicht anschaulicher hätte herbeiführen lassen, nicht geschaffen worden ist. Man sieht zwei Stadien einer Entwickelung hart nebeneinander, findet in dem späteren Werk Mängel der ersten Arbeit sehr gründlich verbessert — z. B. die Lösung des Dachansatzes — und hat alles in allem fast ein Gefühl wie vor Häusern, an denen zwei Jahrhunderte gebaut haben. Wer hier genauer verstehen will, muss den Weg durch die Vossstrasse nehmen, wo Messel einst eine Hinterfront des Geschäftshauses gebildet hat, und dann zur Rosenthalerstrasse, wo er, noch später, in enger Strasse ein Kaufhaus für dieselben Firmen errichtet hat. Von Werk zu Werk ist ein Wachsen zu spüren, ein Reifer- und Sichererwerden. Und daneben, was höchst charakteristisch für den akademisch erzogenen Künstler ist, im Vorwärtsschreiten auch eine Art von Rückkehr. In der ersten Fassade (Leipzigerstrasse) ist noch viel Unbeholfenheit, was nur natürlich ist, da sie etwas durchaus Neues war. Prinzip und Schmuck widersprechen sich so auffällig, dass man den Schmuck einfach ignorieren muss, wenn man die bedeutende revolutionäre Leistung ganz würdigen will. Im letzten Werk ist dieser Widerspruch nicht mehr vorhanden — oder doch in einem ganz anderen Sinne. Am rücksichtslos kräftigsten war Messel trotzdem in der Arbeit von 1897. Von hier aus wären noch andere Entwickelungswege möglich gewesen, Wege, die zu einem noch herberen, sachlicheren, nüchterneren Geschäftshausstil geführt haben würden. In Messel ist jedoch später der reine Künstler wieder mehr zum Durchbruch gekommen. Der Akademiker hat nie ganz in ihm geschlummert. Das ist ihm in vielen Beziehungen zum Segen geworden, doch bedingt es auch gewisse Schwächen. Hätte etwa



WESTPHAL, PLASTISCHER SCHMUCK AM WERTHEIMHAUS



WESTPHAL, PLASTISCHER SCHMUCK AM WERTHEIMHAUS

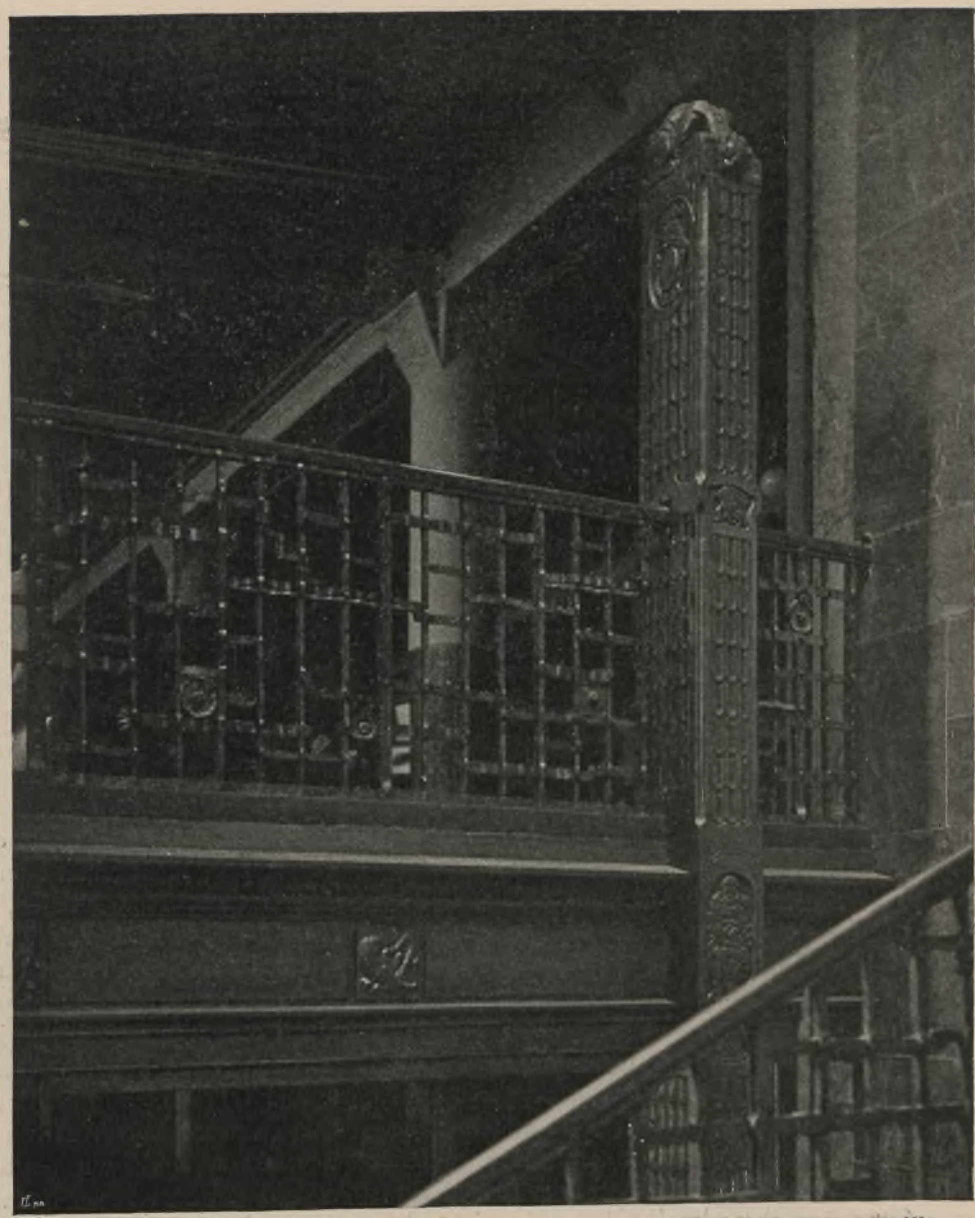
eine Van de Velde-Natur die erste Fassadenidee von 1897 fortzuführen gehabt, so kann man sich denken, dass sie konsequenter vorgegangen wäre; aber sicherlich wäre sie auch nie zu eigentlich wertvollen Resultaten gekommen, weil sie von der übermächtigen Theorie dieses Prinzips daran gehindert worden wäre. Ohne Kompromisse kann man nicht ein bedeutender Baumeister sein. Auf dem Punkte, wo es gilt zu nützlichen Ergebnissen zu kommen, hat sich das, was man die kunsthistorische Erfahrung Messels nennen muss, als segensvoll erwiesen. Diese allein hat ihm Mut und Fähigkeit verliehen, in Raumbildern zu denken, mit Massen zu disponieren, hat ihm Disciplinargewalt über die notwendigen Ueberlieferungen verschafft, vor denen Van de Velde sich durch den Riegel der Theorie für immer abgeschlossen hat, und den Fortschritt ermöglicht, als die sich aus dem nackten Bedürfnis ergebende Bauform auf einen toten Punkt gelangt war. Dass dieser Baumeister sicher gewaltige Verhältnisse schön zu bestimmen vermag, verdankt er unzweifelhaft den alten Meistern; und dass er im Umgang mit diesen doch so frei bleiben, ja, sich an ihnen modern entwickeln konnte, verdankt er einem lebendigen kritischen Geist und einem sehr sicheren Gefühl für das ästhetisch Notwendige, das, was selten vorkommt, die schwere historische Kost sich selbst zum Nutzen zu verdauen vermag. Das Bewunderungswürdige an Messels Kunst ist die geistvolle, oft grosszügige Art, wie er Traditionen und neue Zweckkonstruktionen verschmilzt, wie er das Alte zu etwas Neuem macht und das Neue zu Etwas, das wie alter Besitz anmutet.

Diese Kraft hat — wie jede — gewisse Reaktionen im Gefolge. Messel vermag selten im rechten Augenblick aufzuhören. Es ist charakteristisch, dass seine Fassade in der Vossstrasse als Werk der Selbstbeschränkung seine vollkommenste Leistung ist, denn diese Front ist gleich nach der in der Leipzigerstrasse entstanden, als das moderne Prinzip noch stark im Künstler nachwirken musste. Je freier und sicherer er dann geworden ist, desto mehr hat es ihn auch gereizt, artistisch mit seinem Können zu spielen. Niemals in der Disposition der Massen, im Aufbau des Ganzen; aber im einzelnen. Messel ist akademisch zum Artisten erzogen worden, wie seine Berufsgenossen; dann hat er sich mit grossem Zug zum beherrschenden Künstler gemacht, der sein Artistentum meistert. Aber um das Alte



A. MESSEL, NEUBAU DES WARENHAUSES WERTHEIM. TREPPENAUFGANG

nur kritisch durchempfinden und sichten zu können, brauchte er doch wieder Artistensensorium und dieses will sich nun nie ganz vom schöpferischen Kunstgedanken zwingen lassen. Niemand wandelt eben ungestraft unter Palmen; wer das Vollkommene anschaut und genau studiert, um nur einen Anfang zu finden, wird dann doch nie rein als ein Beginnender erscheinen können. So hat das Artistische auch bei ihm Schlupflöcher gefunden. Die Thatsache dieses steten Kampfes zwischen Künstler und Artisten, der Messel vielleicht nie zum Bewusstsein kommt, ist sehr lehrreich; sie wird nicht aus kleinlicher Nörgelsucht konstatiert, sondern als ein charakteristisches Beispiel der ganzen modernen Kunstentwickelung. Zur Terminologie der Wörter sei bemerkt: Künstler


A. MESSEL, NEUBAU DES WAKENHAUSES WERTHEIM. DETAIL DER BRUSTUNG IM ERSTEN STOCK

ist, wer alle Teile seines Werkes auf einen herrschenden, organisierten Gedanken bezieht, wer einer „Idee" — im Sinne Schopenhauers — den formalen Ausdruck sucht und findet; Artist ist, wer eine oder mehrere kleinere „Ideen" aus Formen alter oder fremder Kunst, aus ästhetischen Zufälligkeiten oder sonst aus formalen Anregungen sekundär empfängt, dem die Kunstform nicht selbstverständlicher Ausdruck eines Gefühls ist, sondern ein Bijou, mit dessen ornamentalen Reizen man zur Not ein Gefühl verkoppeln kann. Der Artist braucht nur Geschmack; der Künstler braucht daneben aber das, wovon der Geschmack nur ein regulierendes Organ ist: den Willen, der nichts duldet als seine eigene Anschauungswelt. Messels Artistengefühl hat nun seinen Kunstgedanken stetig gereinigt, aber das Kunstgefühl hat zugleich auch die Artistengedanken erzogen. Darum sehen wir, wo in der Fassade von 1897 noch derbe Dekoration ist, im Eckbau eine ganz sensibilisierte und verzierlichte Schmuckkunst. Es kommt hinzu, dass sich inzwischen Bildhauer gefunden haben, die leisten können, was der Baumeister wünscht. Die Skulpturen der neuen Fassade sind im einzelnen zum Teil sehr fein, sind im

Maassstabe äusserst diskret und passen sich der Form der Architektur gut an. Nachdem man seine kleine Freude daran gehabt hat, meldet sich aber doch der leise Wunsch, sie möchten fehlen. Stören thun sie eigentlich nicht, selbst nicht, in der Nähe; aber sie verkleinlichen doch das Grossgedachte und sind überflüssig. Im Kunstwerk ist aber das Ueberflüssige stets ein Fehler. Es giebt Ornamente an Bauwerken, die absolut organisch erscheinen und notwendig sind, weil sie die „lebenden Punkte" der Architektur betonen und erklären: zu dieser Art Ornamentik gehört der Fassadenschmuck am neuen Wertheimhaus nur an wenigen Stellen. Den Merkur an der Ecke möchte man nicht missen, ebensowenig die Figuren auf den Pfeilerverbreiterungen seitwärts der Gewölbebogen, die im Verein mit dem mittleren Schlusssteinschmuck das Tempo wohlthätig angeben. Alles andere könnte fehlen. Erst in der Entfernung von etwa hundert Schritten beginnt der Genuss dieses Gebäudes vollkommen zu werden. In der Nähe fühlt man einen leisen, wenn auch angeregt lächelnden Aerger über die einzelnen ungeglätteten Steine, die die Flächen beleben sollen, über den auf jeden Fall ungenügend motivierten Balkon in der Vertiefung der prachtvoll profilierten Pfeiler, über die Säulchen, deren Zweck man wohl versteht aber ohne eben befriedigt zu werden, über den so verschiedenartigen Massstab des Figürlichen untereinander, über die diskreten Erzählungen der Reliefs, (die Namen der tüchtigen Bildhauer, die sich so klug in den Dienst einer Architekturidee zu stellen vermochten, sind: Joseph Rauch, Prof. Flossmann, Ernst Westphal, Prof. A. Vogel, Prof. Taschner, Prof. Behrens und Gaul) und über die absichtlich naiven, witzig artistischen Primitivitäten dieser Skulpturen, die in dem widerspenstigen Material des Muschelkalkes nur angedeutet sind. Der Schmuck ist in sich und auch im Verhältnis zum Ganzen geschmackvoll; aber es ist nicht eben höchster Kunstgeschmack, das heisst zugleich: nicht letzte Konsequenz, dass er überhaupt vorhanden ist.

Der grosse Zug mit dem leise störenden Nebenton ist auch im Innern zu finden. Der gewaltige Lichthof ist gross disponiert, die beiden Brücken, die die oberen Galerien verbinden und die Höhe mildern, geben dem schon durch das echte Material stolz repräsentierenden Raum etwas Festliches, die Treppenanlage, eine Stärke Messels, obgleich dieses Mal nicht so wirkungsvoll wie im alten Lichthof, zeigt schöne Führungen, vor allem nach der Seite der Fahrstuhlanlagen, die vor- und zurückspringenden Galerien öffnen den Raum nach allen Seiten, so dass sehr schöne perspektivische Blicke und tiefe Raumbilder entstehen und die Raumverschwendung — um so bemerkenswerter, wenn man den Bodenpreis an dieser Stelle bedenkt — giebt dem Betrachter jenes stolze Gefühl, wie man es in alten Kirchen und Palästen kennen lernt und als Poesie empfindet. Den entschiedensten Fortschritt spürt man, wenn man den Lichthof der ersten Anlage von 1897 mit diesem neuen vergleicht. Wenn hier auch das durchweg kostbare Material, Marmor und Bronze, zu grösserer Zurückhaltung im Dekorativen gezwungen hat, so ist doch auch principiell eine edlere Einfachheit wahrzunehmen. Die letzten Konsequenzen sind freilich noch nicht gezogen. Die Artistenlust hat sich in Marmorintarsien, Glasätzungen und in Bronzereliefs, die ohne zwingenden Grund den Marmorwänden eingefügt worden sind, genug getan und fast nie den Kunstgedanken damit unterstützt. Der inkrustierte Fries in der Höhe stört sogar empfindlich die gross vornehme Wirkung der Brückenbögen. Man denkt angesichts dieser Haltung unwillkürlich darüber nach, wie es kommt, dass Messel den Bestrebungen der modernen Nutzkünstler so ablehnend gegenüber steht, wo er principiell doch zu ihnen gehört. Die Wichtigkeit dessen, was diese beiden Parteien trennt, kann nicht leicht überschätzt werden. Nicht einer unserer Nutzkünstler, nicht Van de Velde, nicht Behrens oder Pankok und erst recht nicht Olbrich oder Josef Hoffmann könnten solche Fassaden erfinden, solche Treppen entwickeln oder so mit Raumgedanken disponieren — selbst wenn sie Gelegenheit hätten. Aber das Einzelne im Interieur würden sie logischer, konsequenter durchführen, weniger dekorativ und mehr sachlich. Es ist offenbar etwas wie ein Schicksal, dass der Architekt das Eine besser kann und die Nutzkünstler das Andere, dass eine in den Begabungen begründete Voreingenommenheit aber die Vereinigung der Vorzüge verhindert, dass sich die Verbindung in einem einzigen Individuum bis heute noch nicht vollziehen konnte. Man spürt in der Wahl der Mitarbeiter, wie Messel vor der letzten Konsequenz in allen Dingen der Innendekoration zurückweicht. Nager, Wrba, Westphal und alle die Bildhauer der Fassade: das sind alles „Secessionisten" dem Geiste nach — aber „gemässigte". Ob diese in ihrer opportunistischen Stellung zur Kunst mit sicherem Blick vom Architekten erkannten Künstler an der Fassade eine künstlich altertümliche Modernität entfalten oder im Innern die stolzen Stilformen der

Renaissance und des Barock dem modernen Empfinden mit vielem Können anzunähern suchen: immer scheint ihre Selbstbeschränkung doch nicht eine That der inneren Freiheit, des wohl erwogenen Entschlusses, sondern mehr des Zwanges und sie alle haben eine Nüance jenes „Kunstgewerblichen", das zu überwinden schon so glückliche Versuche von anderer Seite gemacht worden sind. Die Unselbständigen schneiden relativ am besten ab und der selbständigste Künstler: Gaul, entgleist am meisten. Das Verhältnis zwischen Baumeister und Mitarbeiter ehrt gewiss beide Teile; es zeigt aber auch, dass Messel die Kühnheiten für sich allein reserviert. —

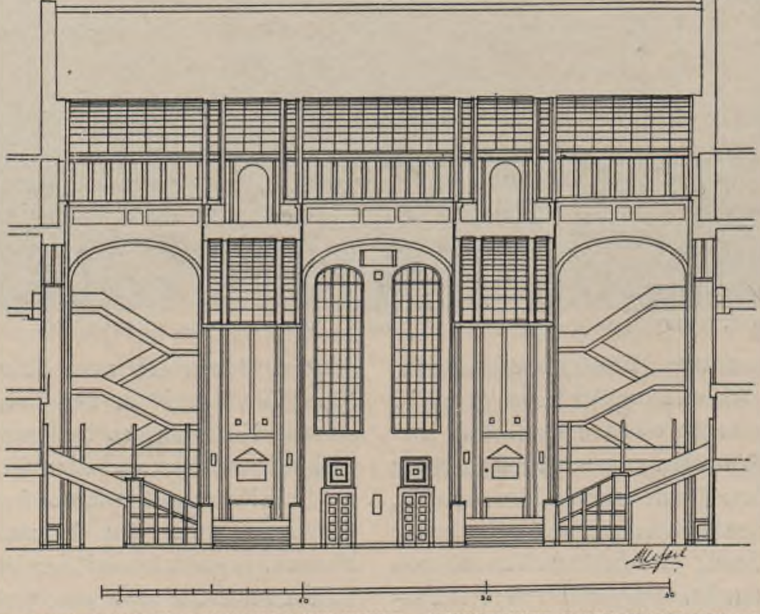
Dieser Architekt ist zur Zeit in Berlin und vielleicht in Deutschland, der einzige, der mit dem höchsten Mass gemessen werden darf und vor dessen Werken alle Bedenken auszusprechen Pflicht ist, weil die Leistung selbst die hohe Forderung suggeriert. Betrachtet man seine Arbeit relativ, in ihrem Verhältnis zu den Leistungen seiner zehntausend Kollegen, so ist freilich auch das noch zu preisen, was eben als bedenklich bezeichnet worden ist. Eine Kunstpolitik dieser Art aber mag den Tageszeitungen oder den Kunstpolitikern überlassen bleiben. Es giebt keine Kunst unter Voraussetzungen, sondern nur ein absolutes, freilich ewig unbeweis-



A. MESSEL, NEUBAU DES WARENHAUSES WERTHEIM. DETAIL DER BRÜCKENANSICHT

bares Mass und Messel darf fordern, dass man ihn damit misst.

Wenn wir noch viele Werke von diesem Architekten erwarten, so bleibt zu hoffen, dass ihm alle äusseren Hindernisse aus dem Weg geräumt werden, mit denen Niemand mehr zu rechnen hat als der Baumeister. Aus Rücksicht auf Wünsche von unmittelbar nicht beteiligter Seite sind, so liest man, Modelle für eine spitzbogenartige Umrahmung der Dachfenster jetzt aufgestellt. Sollte dieser Plan zur Ausführung kommen, so ist es gewiss, dass die schlichte Grösse und Eindringlichkeit der Massenwirkung vernichtet wird und es muss darum, solange es noch Zeit ist, der dringende Wunsch ausgesprochen werden, dass alles bleibt, wie es projektiert war. Man sollte doch Vertrauen zum Künstler haben. Die, die es am nächsten angeht, die Bauherren, haben ein Vertrauen gezeigt, das als eine Kulturthat gepriesen werden muss. Wertheim als Kunstmäcen! Vor wenigen Jahren noch hätte man bei dem Gedanken laut aufgelacht. Und heute ist es so sehr Thatsache, die Warenhausbauten haben sich als so bedeutende Sammelpunkte starker und feiner Begabungen erwiesen, dass die Verdienste der Firma um eine fortschreitende architektonische Kunst dem siegreich entgegengehalten werden müssen, was unter der Leitung des Kaisers in Berlin künstlerisch gethan wird. Das Kapital hat sich ästhetisch bewährt, während der dynastische Wille vollständig entgleist ist. Wie es in der Siegesallee, am Grossen Stern und brandenburger Thor, im Kaiser Friedrich-Museum und Dom übel geraten ist, so ist es in diesen Kaufhäusern gut geraten; wie jene Skulptur- und Architekturwerke das Stadtbild unerträglich und beschämend hässlich gestaltet haben, so haben die Arbeiten Messels und seiner Helfer es um wirkliche Sehenswürdigkeiten bereichert und etwas hinzugefügt, das unser Wesen den Enkeln gegenüber rechtfertigen wird, wenn sie in Gefahr kommen uns nach den Thaten der Hofkunst zu beurteilen. Alle die mit Millionenaufwand geschaffenen geschwollenen Kunstphrasen und prunkvollen Armseligkeiten verbleichen gegen die schlichten Werke, die aus Notwendigkeiten der Zeit organisch hervorwachsen. Noch scheint der Vergleich zwischen dem Mäcenatentum des Kaisers und Wertheims etwas Paradoxes zu haben, weil die Firma schliesslich ihren Architekten nur hat gewähren lassen. Wenn sich aber einst der Geist, der die Häuser gebildet hat, auch aller der Waren, die in den Riesenräumen feilgeboten werden, bemächtigen könnte, wenn sich der Ehrgeiz der Besitzer darauf richtete, — wozu immerhin schon ein ganz leiser Anfang gemacht scheint — eine ganz umfassende, vernünftige, sachliche, wohlfeile und darum auch sittliche Volkskunst im besten Sinne zu schaffen, wenn sich die Firma ihrer Mission, ihrer grossen sozialen Kulturmission ganz bewusst würde: dann könnte man ohne das leiseste Lächeln von einer Rivalität in der Kulturpflege zwischen dem ersten Fürsten des Reiches und ein paar unternehmungsmutigen Kaufleuten sprechen. Und es wäre keinen Augenblick zweifelhaft, von wo jetzt die Schädigung kommt und woher der Nutzen kommen würde.



A. MESSEL, NEUBAU DES WARENHAUSES WERTHEIM. QUERSCHNITT EINER WAND DES LICHTHOFES

AUS DER CORRESPONDENZ
VINCENT VAN GOGHS

(FORTSETZUNG)



ICH glaube immer noch, dass man in den Ateliers so gut wie nichts von Malerei und auch nichts vom Leben lernt und dass man sich darauf einrichten muss, leben und malen zu lernen ohne zu den alten Mätzchen und Witzen seine Zuflucht zu nehmen.

Wenn man mit einem Maler auf gespanntem Fusse steht und darum sagt: Wenn so ein Kerl mit mir zusammen ausgestellt werden soll, so ziehe ich meine Bilder zurück, — und ihn dann schlecht macht, so scheint mir das nicht so gehandelt wie sichs gehört, denn bevor man so kategorisch urteilt, sollte man doch genau hinsehen und nachdenken. Bei einiger Ueberlegung fände man wohl — gerade wenn es sich um einen Feind handelt — an seinen eigenen Arbeiten nicht weniger auszusetzen, als an denen des Anderen? der hat ja ganz eben so viel Daseinsberechtigung wie wir. Wenn man bedenkt, dass der oder jener — mögen sie Pointillisten sein oder eine andere Richtung haben — auch manchmal etwas Gutes leistet, so müsste man, statt sie herunter zu reissen, gerade wenn es sich um einen Feind handelt, mit Achtung und Sympathie von ihnen sprechen. Sonst wird man zu engherzig und ist nicht besser als jene, die keinen anderen gelten lassen und sich für die einzig Auserwählten halten. Das muss man selbst auf die Akademiker ausdehnen, denn nimmt man z. B. ein Bild von Fantin-Latour oder gar sein ganzes Lebenswerk! Der ist ja allerdings kein Neuerer und hat doch etwas Ruhiges und Sicheres, das ihn in die Reihe der unabhängigsten Charaktere stellt.

Mein lieber Bernard! Da ich versprochen hatte Dir zu schreiben, will ich gleich damit anfangen Dir zu sagen, dass das Land hier mir eben so schön wie Japan zu sein scheint durch die Klarheit der Luft und seine heiteren Farbeneffekte. Das Wasser steht in der Landschaft als Fleck von schönstem Smaragd oder reichem Blau, von der Farbe, wie wir sie aus Kreppstoffen kennen. Blasse Sonnenuntergänge lassen den Erdboden blau erscheinen. Prachtvoll gelbe Sonne! Und ich habe noch nicht einmal das Land in seiner gewöhnlichen Sommerherrlichkeit gesehen. Die Tracht der Frauen ist hübsch und Sonntags besonders sieht man auf dem Boulevard sehr naive und überraschende Farbenzusammenstellungen. Und zweifellos wird das im Sommer auch noch lustiger. Ich bedaure nur, dass das Leben hier nicht so drollig ist wie ich es gehofft hatte und bis jetzt ist es mir noch nicht gelungen, es mir so billig herzustellen, wie man es in Pont-Aven kann. Anfänglich habe ich fünf Francs bezahlt und jetzt bin ich bei vier Francs täglich. Man müsste den hiesigen Dialekt sprechen und man müsste Bouillabaisse und Aioli essen können,



VINCENT VAN GOGH, STRASSE IN ARLES

dann liesse sich sicherlich eine nicht kostspielige Pension in Arles finden. Wenn die Japaner in ihrem Lande nicht vorwärtskommen, setzt sich ihre Kunst zweifellos in Frankreich fort. — Am Anfang dieses Briefes schicke ich Dir eine kleine Skizze zu einer Studie, die mich beschäftigt und aus der ich etwas machen möchte — Matrosen, die mit ihrer Liebsten der Stadt zugehen, die sich mit ihrer Zugbrücke in merkwürdiger Silhouette von der riesigen gelben Sonnenscheibe abhebt. Ich habe noch eine andere Studie derselben Zugbrücke mit einer Gruppe Wäscherinnen gemacht.

❋

Ich habe ein Haus gemietet, aussen gelb gestrichen, innen ganz geweisst, in vollster Sonne.

Ich habe folgendes Stillleben gemalt: eine Kaffeekanne aus blauer Emaille, eine tiefblaue Tasse mit Untertasse, einen Milchtopf, blasskobalt und weiss gewürfelt, eine Vase mit orange und blauen Mustern auf weissem Grunde, einen blauen Majolikatopf mit rosa Blumen und grünbraunen Blättern, das ganze auf einem blauen Tischtuch gegen einen gelben Hintergrund. Zu diesen Gefässen zwei Apfelsinen und drei Citronen. Das giebt eine Symphonie von blauen Tönen, belebt durch eine Skale von Gelb bis zum Orange. Dann habe ich noch ein Stillleben: Citronen in einem Korbe auf gelbem Hintergrunde. Ausserdem eine Ansicht von Arles: Von der Stadt selbst sieht man nur einige rote Dächer und einen Turm, das Uebrige steckt im Grünen (Feigenbäume), alles ganz im Hintergrunde, darüber ein schmaler Streifen blauer Himmel. Die Stadt ist von vielen Wiesen umgeben, die mit Löwenzahn übersät sind, ein gelbes Meer. Diese Wiesen werden, ganz vorn, durch einen Graben abgeschnitten, der ganz mit violetter Iris gefüllt ist. Während ich daran malte, wurde gerade das Gras gemäht, daher ist es nur eine Studie und kein fertiges Bild, wie ich es beabsichtigt hatte. Aber was für ein Motiv, wie! Ein Meer von gelben Blumen, mit der Barre von violetter Iris, und im Hintergrunde die kokette, kleine Stadt mit ihren schönen Frauen!



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Bei Schulte fand eine Ausstellung von Arbeiten Trübners statt. Ein „Einjähriger" mit prachtvollen Augen. Ein „Mohr", der scheinbar wenig gezeichnet, in den Tönen aber richtig genug ist, um nichts vermissen zu lassen, auch wenn man an die Mohrenstudien von Peter Paul Rubens nicht denken darf. Ein reges Leben von Farbe; wundervoll satt hingesetzte Töne; blühend schöner Hintergrund in leuchtend roter Glorie. Famos die Finger-enden, bei denen das Blauschwarz der Fingernägel scheinbar realistisch behandelt wurde und doch nur Ton, nur Fläche ist. Auch die brennende Cigarre in der Hand dieses Mohren bietet nur Fläche, und nicht Modellierung — auch der Rauch der Cigarre Fläche, Farbe, und nicht den in die Lüfte entweichenden wirklichen Stoff des Dampfes. Von der Realität der Erscheinung des Lebens — so realistisch der Künstler auch zu sein wähnte, soviel Realismus auch die Zeitgenossen in ihm zu finden glaubten, so dass Etwelche über ihn schrien — ist nichts vorhanden, nur ein Leben im Ton, ein Gefühl für gesättigte Töne. Es ist ein prachtvolles Bild.

Auf gleicher Höhe steht nur noch eins aus der Trübnersammlung, die man jetzt bei Schulte sieht: der bekannte „Leichnam Christi". Dieses Bild ist eins unter mehreren, welche das gleiche Thema behandeln; es wurde gemalt, als Trübner dreiundzwanzig Jahre alt war — der „Mohr", als er zweiundzwanzig Jahre zählte.

Der „Leichnam Christi" ist noch schöner als der „Mohr"; bedeutender. Nicht etwa unmittelbar wegen des Stoffes; man darf nicht an Christus denken; so wenig von Christus ist hier dargestellt wie nebenan in dem gemalten Dampf des Mohren Cigarrendampf. Christus, vielmehr der hingestreckte Leichnam eines schönen ebenmässigen Mannes hat nur das Motiv gegeben. Doch obwohl Trübner bei dem Leichnam an nicht mehr gedacht haben mag als bei dem Mohren, so hat ihn doch das grosse Motiv: der lebensgrosse Leichnam auf einer ruhigen, dunklen Fläche, vor einem klassischen Hintergrund, — der nicht „schwarz", sondern, infolge der guten Malerei, „blond" ist — so hat ihn dieses Motiv zu einer Leistung geführt, die den tiefen Werken alter Meister sich angliedert. Dieses Meisterwerk hat Trübner in Antwerpen geschaffen, mithin im Schatten von Rubens. Aber es ist, wenn der Gedanke an Rubens auch nicht ganz zu bannen ist, doch in der reinen Menschlichkeit der Figur und ihren

Licht- und Schatten-, ja Weiss- und Schwarzwirkungen noch mehr in die Gefolgschaft von Rembrandt zu setzen. Man muss speciell an den Rembrandt der Anatomie des amsterdamer Museums denken, wenn auch eine besondere Anschmiegung — dem durchaus persönlichen Naturell Trübners gemäss, die „touche" ist eine völlig verschiedene, — nicht nachzuweisen ist.

Eine unendliche Weite scheidet diese schönen Gemälde des „Mohren" und des „Christus" von den jetzt oder vor kurzem entstandenen lebensgrossen Bildnissen: einem Leutnant zu Pferde und einer berittenen Dame vor einem Waldhintergrund. Man kann den Unterschied nur so charakterisieren, dass die Erzeugnisse der ersten Epoche Trübners aus den Zeiten eines instinktiven Schaffens stammen, und dass in die Arbeiten der letzten Jahre das Bewusste und die Sicherheit des Könnens eines reifen Meisters eingetreten ist. „Kam Sommer Herbst und Winterszeit . . . wem's dann noch will gelingen" . . . usw. — wie's in den Meistersingern heisst!

Einige schöne Landschaften aus neueren Tagen verringern bei Schulte die Kluft, die sich zwischen den alten und den neuen Figurenbildern ergiebt. Wir finden da einen „Blick auf den Odenwald", mit prachtvollen Tönen im Mittelgrund, mit einem gesättigten koloristischen Leben in den Hügeln und der Luft, so dass man über die Steifheit der an sich gleichgültigen Staffagefigur im Vordergrund hinwegkommt; und eine Rasenfläche mit einem Hintergrunde, der durch die weissen Mauern des Klosters Herrenchiemsee gebildet wird, erfreut uns. Einige schöne kleinere Arbeiten aus der alten Epoche von Trübner ergänzen diese Sammlung.

An der gegenüberliegenden Wand breitet der Schwede Karl Larsson eine Reihe seiner Arbeiten aus. Ich weiss nicht recht, warum, doch hier gefallen sie mir nicht, obwohl sie die gleiche Faktur — vielleicht weil sie die gleiche Faktur verraten wie die, die Larsson auf der Schwarz-Weiss-Ausstellung der berliner Secession zeigte. Es mag sein, dass hier verhältnismässig zu viele Arbeiten Larssons vorgeführt werden; jedenfalls scheint es jetzt, als hätte der schwedische Künstler ein Patent auf diese Zimmer mit Kindern genommen, in denen immer ein rotes Möbel steht oder wenigstens eine rote Thürfüllung das bekannte Larssonsche Rot ergiebt. Entsetzlich, dieses Rot, ein etwas schreiendes Rot moderner kunstgewerblicher Ausstellungskojen. Man denkt etwas an von weiblichen Händen vollzogenes Kunstgewerbe. Als ob Möbel, die erträglich waren, wenn sie während einiger Monate die Ausstellungskojen füllten, nach dem Schlusse der Ausstellung wirklich in eine Privatwohnung aufgenommen wären. Man möchte schwerlich in einer solchen Privatwohnung leben und erträgt die Bilder, die ihr Andenken festhalten, auch nicht lange. Ein helles, nicht immer durch Harmonie zusammengehaltenes Getriebe ist in den Larssonschen aquarellierten Bildern. Es fällt auf, dass die Luft aus diesen Bildern ferngeblieben ist. Die Gegenstände der Bilder: die roten Sophas, die weissen Lehnstühle, die kleinen Kinder, die auf ihnen sitzen oder sich unter ihnen verstecken, sind wie der Luft beraubt, die um sie wallen müsste. Die Luft ist, man möchte sagen, von ihnen abgezogen. Die Bilder sind gleichsam Gerippe: das heisst Stühle und Sophas und Kinder ohne die sie umgebende Luft, die sie mit Leben umkleidet.

Bei Paul Cassirer war eine wunderschöne van Gogh-Ausstellung. Man kann von diesem herrlichen Maler, dessen Werke uns packen, ergreifen, zerreissen, aufwühlen, keine bessere Beschreibung geben als indem man die Worte wiederholt, die er von sich seinem Bruder schrieb und die wir im vorigen Heft mitteilten:

„Ich brauche nicht ins Museum zu laufen und Tizian und Velazquez zu sehen. Bei der Natur habe ich meine Studien gemacht und weiss nun . . . worauf es ankommt . . . Es ist doch ein schnurriges Ding mit dem Auftrag, dem Pinselstrich, draussen, bei Wind und Sonne, wenn einem die Leute über die Schulter gucken. Da malt man drauf los bis die Leinwand voll ist, als ob der Teufel hinter einem stände. Und gerade dabei erwischt man das, worauf es hauptsächlich ankommt, und das ist das ganze Kunststück.

„Nach einiger Zeit nimmt man dann die Studie wieder vor und streicht alles mehr nach der Form, dann siehts ja allerdings netter und harmonischer aus und man legt auch etwas von seiner Freudigkeit und seinem Lächeln hinein. . .

„Hast Du das Porträt gesehen, das Gauguin von mir gemacht hat, während ich Sonnenblumen malte? Mein Gesicht ist ja seitdem heiterer geworden, aber so sah ich damals aus, so bis zum Äussersten ermüdet und mit Elektrizität geladen. — Hätte ich damals die Kraft gehabt, auf meinem Wege weiterzugehen, ich hätte Heiligen-Gestalten, Männer und Frauen, nach der Natur gemalt. Sie hätten wie aus einer anderen Zeit ausgesehen. Es wären Menschen von heute gewesen und hätten doch etwas von den ersten Christen gehabt. . .

„Ich finde, dass alles, was ich in Paris gelernt habe, zum Teufel geht und ich wieder auf das zurückkomme, was mir auf dem Lande vor meiner Bekanntschaft mit den Impressionisten das Richtige schien. Es sollte mich gar nicht wundern, wenn die Impressionisten binnen Kurzem an meiner Arbeit viel auszusetzen hätten, die ja auch mehr durch Delacroix' Einfluss als durch den ihren bestimmt worden ist. Denn statt genau das wiederzugeben, was ich vor mir sehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um. Ich will eben vor allem einen starken Ausdruck erzielen. Doch lassen wir lieber die Theorie beiseite, ich will Dir lieber an einem Beispiel klar machen was ich meine.

„Denk Dir, ich male einen befreundeten Künstler, einen Künstler, der grosse Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigall singt, weil es just seine Natur ist.

„Dieser Mann soll blond sein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerst male ich ihn also so wie er ist, so getreu wie

möglich, doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Citronengelb. Hinter den Kopf — statt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergiebt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde beleuchtete Kopf auf dem blauen reichen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Äther. . .“

Man braucht zur Charakterisierung van Goghs nichts hinzuzusetzen. Was die vorzüglich zusammengestellte Ausstellung betrifft, so mochte manch einer vor den vereinigten Bildern, um eins der Worte van Goghs noch einmal zu benutzen, „in diesen Übertreibungen nur die Karikatur sehen“. Man fand hier alle Gebiete von van Goghs Thätigkeit vertreten; Stilleben, Köpfe, Landschaften sah man, die, in der von van Gogh geschilderten Weise, ganz ergreifend gemalt waren. Besonders prägten sich uns unter den vielen Arbeiten eine schöne Landschaft mit Feldern und ein Blick in den Hof jener Anstalt für Nervenkranke ein, die van Gogh eine Zeitlang als Aufenthalt diente. Die Schönheit des Lebens der Farbe in diesen beiden und den anderen Werken machte ihren Anblick zu einem ästhetischen Genusse.

Im grösseren Saale bei Cassirer war ein Manet mit lebensgrossen Figuren ausgestellt: „le linge“, ein Bild, dem ein Ruf voraufging, das uns aber enttäuschte. Das Bild zeigt eine unerfreuliche Geschicklichkeit; es hat uns nicht gefallen.

*

Bei Amsler & Ruthardt ist ein ausgezeichneter Farbenholzschnitt von Albert Krüger nach dem Erasmus von Holbein erschienen.

*

Über die Umgestaltung des pariser Platzes haben sich im „Lokalanzeiger“ mehrere bekannte Männer ausgesprochen. Die Erwägungen, die Reinhold Begas der Frage zu teil werden lässt, fallen durch wenig Anderes auf als durch die Nonchalance des Gedankenganges. Begas findet, dass ein Hotel in vornehmem, architektonischen Stil einen mindestens ebenso günstigen Eindruck machen könne wie es das Redernsche Haus jetzt thue, da in ihm Schaufenster mit modernen Bildern seien. Nun sind uns freilich die Meinungen bekannt, welche dahin abgegeben werden, dass Schinkels Schöpfung des Palais Redern nur eine mehr oder weniger florentinisch angehauchte, unselbständige Jugendarbeit sei - wir können aber, selbst wenn wir uns auf einen solchen Standpunkt stellen wollten, nicht ohne Grauen in die Zukunft sehn, wenn ein vielstöckiger Hotelbau den Platz einnehmen würde, den jetzt das ebenmässige, feingefügte Redernsche Palais einnimmt, das als Eckgebäude an der Westseite der Linden von eminenter Wichtigkeit für den architektonischen Charakter des Platzes ist.

Die Ansicht, die Prof. Messel dem Berichterstatter des Lokalanzeiger gab, das Palais könnte, auch als Hotelbau, in seinen Grundzügen erhalten bleiben, — mit dem Hinweis auf Beispiele ähnlicher Art in Rom, Florenz und Venedig, — ist auch im vorigen Heft unserer Zeitschrift vertreten worden. Messel wies ausserdem auf das Hotel Ritz in Paris am vornehmen Vendôme-Platz hin, bei dessen Errichtung die ruhige alte Front beibehalten wurde. Er schlägt vor, dass Repräsentationsräume, Speisesäle und Gesellschaftsräume aller Art in dem Frontgebäude untergebracht würden, und nimmt an, dass, wenn mit so viel Schonung die alte Front erhalten bliebe, die Baupolizei gewiss die Ermächtigung zu einer grösseren Ausnützung des Hinterlandes infolge der minderen Ausnützung des Vorderhauses erteilen würde. „Von erlesenstem Geschmack würde es Zeugnis ablegen, wenn das Hotel den Charakter jener alten berliner Epoche, den Charakter vornehmer schlichter Einfachheit zu dem seinen machte.“

Georg Voss sagte dem Berichterstatter des Lokalanzeigers einigermassen unglücklich — im Zusammenhang damit, dass beim Abbrechen des Redernschen Palais auch das gegenüberliegende Haus neu gebaut werden müsse —, dass die beiden Thorgebäude des verstorbenen Hofarchitekten Strack am Belle-Alliance-Platz mustergültig seien, namentlich aber sündigte er darin, dass er die beiden Gebäude am Eingang der Kaiser-Wilhelmstrasse, die von Prof. Cremer geschaffen worden sind, als zwei „herrliche Eckbauten voll Harmonie“ bezeichnete! Auch den beiden Torgebäuden des verstorbenen Hofarchitekten Strack am Belle-Alliance-Platz, auf die Prof. Voss hinweist, wird man schwerlich viel Sympathie abgewinnen können.

Prof. v. Oettingen hingegen sagte dem Berichterstatter sehr richtig, dass die Freilegung des brandenburger Thors durch Abbruch der beiden Seitenbauten seinen Charakter als Ein- und Ausgangspforte aufheben, es zu einem eigentlich nur als Improvisation gerechtfertigten Triumphbogen und Schaustück machen, und vor allem die Westseite des Platzes zerstückeln und unangenehm auflösen würde. „Würde aber das Redernsche Palais durch einen prunkenden, glänzenden Hotelbau mit vier Stockwerken und zahllosen Fenstern verdrängt, mit einem Erdgeschoss von Eisen und Spiegelscheiben und dem ganzen Verkehr der Weltstadtbesucher, so käme der Platz nun vollends um seine Ruhe.

„Das Redernsche Palais zieht das Auge des von Westen Herankommenden unfehlbar auf sich, da das ihm gegenüberliegende Pinkussche Haus völlig gleichgültig bleibt, und durch die einfache Energie, durch die Monumentalität seiner Fassaden setzt es dem bunten Gewirr der Häuser Unter den Linden sozusagen einen

Damm entgegen; es bildet den ausgesprochenen Abschluss der Geschäftsstadt gegen das Forum der feierlichen Empfänge und gegen den Tiergarten. Schon in dieser Eigenschaft würde man es ungern missen; aber auch an sich, als ein Bau Schinkels, dessen Gefühl für seine Verhältnisse und schöne Linienführung doch noch kaum übertroffen worden ist, und als eines der originellsten Häuser von Berlin hat es Anspruch auf Schonung."

❋

Der Oettingensche Ausspruch, dass die Freilegung des brandenburger Thors dieses Bauwerk zu einem eigentlich nur als Improvisation gerechtfertigten Triumphbogen machen würde, scheint uns aufrecht erhalten werden zu müssen, auch wenn man sich vergegenwärtigt, dass u. a. der pariser Arc de l'Etoile, obgleich er freisteht, einen durchaus wohlgelungenen Eindruck macht. Die Umgebung bei dem pariser Bauwerk ist eben eine andere; Alleen, die von weither auf das Thor zuführen, grenzen dort die Architektur ein.

❋

Bei Casper in der Behrenstrasse findet zur Zeit neben der allgemeinen Ausstellung, welche Bilder der Schule von Fontainebleau aufweist, eine Holzstatuette von Max Kruse hat, alte Bilder von Lesser Ury enthält, einen gewählten Hans Herrmann vorführt und in einer umfangreichen Landschaft den Belgier Courtens vertritt, auch eine Sonderausstellung von französischen Impressionisten statt. Es fällt in ihr ein grosser Monet auf, vom Jahre 1880, er zeigt eine Seinelandschaft mit einer rötlich durch dichten Dunst scheinenden Sonne über den feuchten Niederungen. Monet hat dies Thema mehrmals bearbeitet, dieses hier ist ein besonders schönes Exemplar.

Renoir mit einer Grenouillère und Sisley sind gut vertreten.

❋

Eduard Gordon Craig entwirft die Ausstattung von Hofmannsthals „Elektra" für Frau Duse.

❋

Einige Zuschriften aus unserem Leserkreise lassen es angezeigt erscheinen, ausdrücklich zu bemerken, dass nicht nur die Oehmesche Kritik, eine Kritik vom Standpunkt eines Jägereifachmannes, im berliner Tageblatt erschienen war, durch die die Gruppen am Grossen Stern gelobt wurden, sondern dass diese Zeitung vorher eine fachmännische Besprechung von ihrem ständigen Mitarbeiter Fritz Stahl gebracht hatte, die, naturgemäss, die Gruppen in den schärfsten Ausdrücken tadelte.

Ludwig Knaus ist als Nachfolger Lenbachs zum korrespondierenden Mitglied der pariser Akademie ernannt worden.

❋

Adolf von Menzel ist in sein neunzigstes Lebensjahr getreten. Der Kaiser hat ihm, wie die Zeitungen berichteten, die Photographie eines neueren Schlachtgemäldes als Angebinde übersendet.

❋

Über die Ausstellung Leistikowscher Bilder, die in Dresden bei Ernst Arnold statthatte, schreibt unser H. W. S.-Mitarbeiter: „Walter Leistikows Kunst hat sich nach und nach geläutert, so dass eine wirklich feinsinnige Stilisierung der Natur eintrat, die um so glücklicher wirkte, je weniger der Einzelerscheinung grob Gewalt angethan worden war. Von dieser Periode Leistikows befinden sich drei schöne Proben hier: das Birkenwäldchen, Abend im Walde und der Grunewaldsee. Sie ist aber für den Künstler bereits eine vergangene, und er scheint im Begriff zu sein, der Landschaftsstilisierung ganz Lebewohl zu sagen und dem, was wir jetzt Naturalismus nennen, huldigen zu wollen. Es wäre das jedenfalls eine merkwürdige und ganz ungewöhnliche Entwickelung, die sich übrigens noch nicht völlig bei ihm vollzogen hat. Unter den ausgestellten neuen Arbeiten erscheint als bemerkenswertes Freilichtbild besonders „Kastanienbäume"; zu den interessantesten gehört die „Heimkehr", das – um nur einen ungefähren Begriff zu geben – an Besnard etwa erinnern könnte. Von hohem Gesichtspunkt aus blickt man an einem Felsengestade entlang über das Meer in die Richtung der tiefstehenden Sonne. Eine Fischerflotille fährt heimwärts, und die Sonnenglut glitzert und funkelt auf den Wellen, die Segel haben schon die Ruhe der antretenden Dämmerung aufgefangen und bilden grosse, einfache Flächen in diesem aufgeregten Farbenmeer."

❋

Prof. Alfred Gotthold Meyer, Docent an der technischen Hochschule und an der königlichen Kunstschule, ist im Alter von 41 Jahren an den Folgen einer Blutvergiftung gestorben. Er hatte sich durch mehrere tüchtige kunstgeschichtliche Schriften einen in weiteren Kreisen geachteten Namen geschaffen und noch neuerdings den Anfangsband einer Geschichte der Möbelformen herausgegeben.

❋

Pierpont Morgan, der noch immer sehr vermögende Sammler, der zum Direktor des Metropolitan Museums

in New York ernannt worden ist — wobei man daran denken könnte, dass einer der Rothschilds in London, irren wir nicht, der Lord Rothschild, zum Direktionsrat der Londoner National-Gallery gehört — soll, wie der pariser Korrespondent des berliner Tageblattes mitteilt, nur deshalb zum Direktor ernannt sein, weil er auf diese Weise den Zoll sparen würde, der auf die Einführung seiner Kunstschätze nach den Vereinigten Staaten — er bewahrte sie bis jetzt in London auf — fallen würde.

*

Es wird in Zweifel gezogen, ob der Kaiser seine Genehmigung zu den Bauplänen des Hotels am pariser Platz erteilen werde. Die Chancen der Hotelgesellschaft würden, so sagt man, beim Kaiser bessere seien, wenn wegen der Erbauung des Hotels mit Hofrat Ihne in Unterhandlung getreten worden wäre.

*

Eine gemeinsame Kommission des Senats und der Bürgerschaft in Lübeck hat beschlossen, die mit Prof. v. Uechtritz vor mehreren Jahren angeknüpften Beziehungen zur Ausführung eines Kaiser-Wilhelm-Denkmals gegen eine Abfindungssumme zu lösen.

*

Nun ist noch von einem Bilde zu reden, obwohl es unter die Rubrik „Kunstwerke" ganz entschieden nicht eingereiht werden kann. „Die Feder sträubt sich," sagt der Feuilletonist, von diesem Produkt italienischen Gewerbefleisses zu reden. Es hing einige Tage bei Schulte und zog durch den Gegenstand und durch die chromohafte Ausführung die Blicke auf sich. Es war das Bildnis des Kaisers von dem italienischen Porträtisten Corcos.

Früher hatten wir — in Unkenntnis dessen, was wir von dem Bilde zu erwarten hätten, nur aus der Kenntnis einiger von den Arbeiten des in Italien lebenden Malers heraus — die Berufung von Corcos zu einem Porträt des Kaisers mit der Bitte an Leoncavallo, eine Oper „der Roland von Berlin" zu schreiben, in Parallele stellen zu können geglaubt. Nachdem wir dieses Bildnis kennen gelernt haben, scheint es notwendig, diesen Vergleich, als ehrenkränkend für Leoncavallo, zurückzuziehen. Das Bildnis bietet keinen Vergleich, es ist erheblich schlechter als die italienische Oper. Man traute nicht seinen Augen, als man vor das Bildnis trat. Nicht einmal die Stiefel konnte Corcos malen. Corcos konnte mit den Reflexen nicht zu Stande kommen, die von einer roten Draperie kamen und löste das Problem durch ein Kraftmittel: er kümmerte sich nicht um die Reflexe, aber malte die Stiefel purpurfarben. Wir dürfen uns auf Anton von Werner verlassen; der hätte die Stiefel allerdings auch nicht mit Berücksichtigung der Reflexerscheinungen — aber er hätte sie glitzernd schwarz gemalt.

An den Ceremoniencharakter des Bildes ist mit Stümperhaftigkeit herangetreten worden. Wenn von Corcos gehofft worden sein sollte, dass er eine van Dyck-Elegance — ein Element, das freilich von modernen Künstlern in befriedigender Weise selten herbeigeschafft wird — in sein Kaiserporträt hineintragen könnte, so hat er diese Erwartung in einer den Hohn erregenden Art Lügen gestraft. Die Draperie des Bildes, ein roter Mantel, der auf einem Sessel liegt, ein Kürassierhelm, eine Bronzebüste Friedrichs des Grossen — nicht einmal diese Büste ist ähnlich — sind in einer Verbindung von absoluter Kindlichkeit des Malens mit einem Geschmack, der in einem Gegensatz zu aller wahren Elegance steht, ausgeführt. Die Färbung hat etwas Bonbonnièrenhaftes. Auf der Draperie, die den Hintergrund bildet, sieht man einen Reichsadler, dessen Zunge in einer Weise glatt gemalt ist, dass man an gewisse Haby-Illustrationen „es ist erreicht" denkt. Dem süsslichen Tone des Bildes entspricht die Auffassung, in der das Porträt gehalten ist. Etwa einer Puppe entsprechend, die nicht einmal bei Castan, sondern in einem provincialeren Wachsfigurenkabinette gezeigt wird, ist der Kaiser, unbelebt, bleich, mit einer von unten her rötlich erhellten Nasenspitze, — mit dunklen, eingesetzten Augen, die gänzlich unähnlich sind, — zur Darstellung gebracht worden. Von den italienischen Schauspielern, die in der Sudermannschen „Magda" auftraten, hat man gesagt, dass sie nicht im Stande wären, sich in die deutschen Gestalten hineinzudenken, nicht einmal nur in Sudermannsche Gestalten, die so viel vom Theater haben. Der Kaiser wirkt auf Corcos Bilde etwa wie eine Sudermannsche Figur, die von einem italienischen Schauspieler dargestellt worden ist.

Man fragt sich, ob es nötig war, dass der Kaiser sich an diesen Italiener wandte, um sich sein Bildnis übersetzen zu lassen.

Im Reiche der Grossmutter unseres Kaisers fiel es ehedem auf, dass Maler wie v. Angeli und Constant, die gewinnend aber oberflächlich waren, zu Porträtausführungen an den Hof gezogen wurden, obwohl Watts, Millais, Ouless vorhanden waren — obwohl überhaupt eine grössere Zahl von eindringlichen Bildniskünstlern in England lebte als in irgend einem anderen Land in Europa. Doch welch ein Abstand trennt noch den oft fein und subtil gewesenen Angeli von dem Porträtmaler Corcos — wenn wir auch auf der anderen Seite zugeben müssen, dass eine Gruppe wie die der englischen, auch allen massvollen Anforderungen an die Elegance genügenden Porträtmaler unserem Kaiser in Deutschland sich nicht darbietet.

Die schlechten Statuen im Thiergarten erscheinen kunstvoller als das Porträt, das jetzt Corcos gemalt hat. Man fühlt sich weich und zärtlich gegen diese Statuen werden. Man that euch unrecht, raunt man ihnen zu,

während man in der Wintersonne an ihnen vorübergeht: seid ihr denn wirklich so schlecht? steht ihr nicht vielmehr wie geringfügige Geschmacklosigkeiten da? Am Wagnermonument angelangt fängt man wieder an, stutzig zu werden. In dem Werke Eberleins findet man manche Parallelen zu dem Werke von Corcos (besonders bei der Figur des Dichtersängers Wolfram von Eschenbach). In der Siegesallee gemahnt an das Bildnis von Corcos wohl am ehesten die entsetzliche Figur des Siegismund mit ihrer flauen, wattigen „Monumentalität".

Der Kaiser hat jetzt Corcos den Auftrag erteilt, auch die Kaiserin zu malen.

❋

Eine interessante Arbeit Carpaccios ist für das Kaiser-Friedrich-Museum erworben worden. In der Ferne erblickt man die Figur eines Flötenbläsers, die sich im Profil von der freien Luft abhebt. Im Vordergrunde rechts ist eine Figur, die an Mantegna gemahnt. Das Bild hatte in früheren Zeiten demgemäss auch als ein Werk des Mantegna gegolten. In berliner Privatbesitz ist ein wundervolles Jugendwerk Tizians übergegangen, ein vollendet einfach gemaltes Porträt eines Mannes mit dunklem Vollbart. Von der hamburger Kunsthalle wurde ein grosses Gruppenporträt, zwei Erwachsene und zwei Kinder, erworben, das von Philipp Otto Runge stammt. H.

❋

KUNSTGEWERBE

Bei *Keller & Reiner* sind neue Interieurs der Darmstädter ausgestellt. An der Vorliebe für Intarsien, für Verglasungen, für helle Hölzer, an den Motiven der Linienführung erkennt man die Wirkung der wiener Vorzeichnung für diese dekorativen Tonarten. Am gelungensten spielt die wiener Weise natürlich der Oberdarmstädter, der eigentlich ein Wiener ist, also Olbrich.

Er zeigt hier, entgegen seinen früheren Neigungen, die eine pikant perverse Mischung von Frou-Frou. Boudoir mit Mausoleum suchten — Salambo in einer Robe von Doucet — einfachere Züge, dabei komfortgemäss und von sicherer Selbstverständlichkeit der Formen.

Die helle blanke Schlichtheit eines ländlichen Frühstückszimmers aus gelbem Holz mit Leinen und Strohgeflechten trifft er ebensogut wie die schwere gedämpfte Gediegenheit eines Billardzimmers.

August Endell, der phantasievolle Instrumentator der Innenräume des früheren Wolzogentheaters lud zur Besichtigung einer von ihm eingerichteten Privatwohnung ein. Da es sich um eine Mietwohnung mit allen Nachteilen schlechter Türen, Fenster, Decken, störend angebrachter Heizkästen handelt, scheinen Raumlösungen und Innenarchitekturen ausgeschlossen. Es handelt sich nur um Einzelstücke des Mobiliars. Hier hat Endell vor allem in dem ausserordentlich gelungenen grossen Büffet des Esszimmers sehr glücklich seine ornamentale Einfallsfülle, all den Zierat, statt ihn überwuchern zu lassen, in den Dienst grosszügiger ruhiger Formationen gestellt, und gerade durch die taktvolle Mischung des Bewegten und des Beharrenden Originelles erreicht: kräuselndes, zuckendes, vibrierendes Oberflächenspiel auf stillem unerschütterlichem Grunde.

Einen neuen Salon für angewandte Kunst haben die Herren *Friedman & Weber* in der Königgrätzerstrasse eröffnet. Sein Klima erkennt man an der geschmacksdelikaten Einladung mit dem alten berliner Stich. Kultur-Eklekticismus ist die Tendenz, jene neueste Moderne die sagt je prends mon bien où je le trouve: Komfort, gesteigerte Luxusfreude, Abschwenken von England und Belgien nach Wien, nach dem modernen Wien mit seiner Fortsetzung der Biedermeiertraditionen und nach dem Wien des achtzehnten Jahrhunderts. Dazu kommen gewisse amerikanische Nüancen der raffinierten Bequemlichkeiten, der Platzausnützungen, die namentlich Friedman in seinen Herrenzimmermöbeln kultiviert. Er hat die glückliche Idee gehabt, die Verschmitztheit des amerikanischen Komptorstils mit seinem so glatt arbeitenden Fächerwerk, der liftartigen Präzision im Auf- und Niedergehen, dies ganze Prinzip der doppelten Böden und des auf den Knopfdrückens für seine Geschmacksmöbel sich zu gewinnen, die nun im Bau, in der Holzbehandlung, der pikanten Verglasung, den Beschlägen artistische Gefühle erwecken und dabei shannonmässig funktionieren. F. P.

❋

AUS WIEN

Der wiener Kunstfreund hat jetzt mancherlei Gelegenheit seine Augen zu erfreuen. Lenkt er durch den monumental geformten Josefsplatz seine Schritte zur Hofbibliothek, so findet er dort eine Ausstellung von Bucheinbänden, wie sie in solcher Pracht und Vollständigkeit kaum ein anderes europäisches Institut veranstalten könnte. Birgt ja die altehrwürdige Hofbibliothek den unschätzbaren Bücherbesitz, den durch Jahrhunderte die habsburgischen Fürsten sammelten. Im hohen Saale Fischer von Erlachs von Vitrine zu Vitrine schreitend, kann der Kunstfreund die Geschichte des Bucheinbandes verfolgen: wie sie bei ägyptischen Papyrusbüchern anhebend, früh in Arabien und Persien edle Vollendung gewinnt, wie die Künste des Orients im Abendland zuerst bei jenen Büchern verwendet werden, die Matthias Corvinus in Buda binden lässt. Die selbständige europäische Entwicklung zeitigt ihre erste Blüte in den machtvollen deutschen Einbänden des fünfzehnten Jahrhunderts, es streut hierauf auch über die Bücher die italienische Renaissance ihr götterleichtes Lächeln, bis im sechzehnten Jahrhundert Frankreich durch den grossen Jean Grolier die Führung übernimmt, die im siebzehnten

an Holland, im achtzehnten an England übergeht. Mit altwiener Einbänden schliesst bezeichnenderweise die Ausstellung der Hofbibliothek, denn fortan geht der König nicht mehr mit dem Dichter. Es entwickelt sich in den durchaus geänderten Verhältnissen des bürgerlichen Jahrhunderts eine ganz neue Buchkultur, an deren Anfang Morris und Cobden-Sanderson stehen.

Unter den Herbstausstellungen führt wie immer die der Secession den Reigen an. Es sind in der Vereinigung gegenwärtig die Naturalisten Bacher, Engelhart, Nowak am Ruder. Man hat von ihnen eine Ausstellung herber, ehrlicher, starker Kunst erwartet und bekommt dafür Chikisten und Faiseure vorgesetzt, die bei unseren Künstlern und unserem Publikum nur zu leicht Gefallen finden. In einigen Bildern treibt mit koloristischen Witzen Gaston La Touche sein fades Spiel. Ein ganzer Saal wurde dem Pariser Jacques Emile Blanche eingeräumt, der mit virtuosem Können stets auf der Grenze des Sweltigen balanciert, ein noch grösserer dem Brüsseler Constant Montald, der als Elektiker Stilelemente von Crane, Watts, Puvis und Minne zu Bildern vereint. Glücklicherweise sind noch ein paar meisterliche Trübners, ein paar gute Sachen von Christian Landenberger zu sehen und der Spanier Hermen Anglada-Camarasan, der mit einem Schlage neben den Ruhm Zuloagas getreten ist.

Enttäuscht demnach die Secession ein wenig, so überrascht der Hagenbund. Der war nur kurze Zeit dem Programm getreu, das wir alle einst freudig begrüssten. Noch waren seit seiner Gründung nicht zwei Jahre ins Land gegangen und schon dachte er nicht mehr an die Pflege der heimatlichen bildenden Kunst. Seine Ausstellungen wurden immer schlechter. Nun scheint es sich wieder zum besseren zu wenden. Die Verdienste um den guten Eindruck der Herbstausstellung liegen nicht in den Arbeiten der eigentlichen Hagenbündler, die nur spärlich vertreten sind, sondern bei einigen in der Heimat und im Ausland schaffenden österreichischen Künstlern und jenen jungen Talenten, die diesmal im Hagenbund zum erstenmal in die Öffentlichkeit treten. Vor allem aber verleiht dieser Ausstellung Max Liebermann den Glanz. Er ist mit so vielen Bildern in Wien noch nicht vertreten gewesen. Wenn auch vorwiegend nur ältere Arbeiten und nicht immer die repräsentierenden vorhanden sind, so kann man dennoch annähernd den Weg erkennen, den bisher der berliner Meister gegangen ist.

Schliesslich ist zu melden, dass wir seit wenigen Wochen einen neuen Kunstsalon haben. Den ersten in Wien, der zeigen will, dass man auch für gute Sachen ein Publikum finden oder nötigenfalls erziehen kann. Und es ist eine schöne Fügung, dass dieses neue Unternehmen aus der Galerie Miethke hervorgeht, in deren Geschäftsbüchern ein gutes Stück wiener Kunstgeschichte verzeichnet steht. Der Maler Karl Moll hat die künstlerische Leitung übernommen und so wieder Hevesis Wort bestätigt, der ihn einmal den Sauerteig des wiener Kunstlebens nannte. In interessantem Wechsel will er altwiener und die beste moderne Kunst vorführen. Als zweite Ausstellung ist das Lebenswerk Aubrey Beardsleys angekündigt, während die erste Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) gewidmet ist, der am Anfang der modernen Malerei in Österreich steht, vor Courbet zum Naturalismus, unabhängig von Manet zu impressionistischen Versuchen gelangte und als Porträtist und Landschafter zu den besten des Jahrhunderts zählt. Seit der diesjährigen Ausstellung in Dresden ist ja Waldmüller auch für Deutschland entdeckt.

Hugo Haberfeld.

❋

DER HERBSTSALON 1904.

Der Herbstsalon hatte in diesem Jahre den besonderen Widerstand der officiellen Kunstwelt zu überwinden. In den Kellerräumen des Petit Palais schien er den Herren ungefährlich: da er ins Grand Palais einziehen wollte, wurde er bekämpft. Nachdem er dies Einzugsrecht, — das einer officiellen Anerkennung gleichzuachten ist, — erreicht hatte, fiel ihm die Aufgabe zu, seine Berechtigung zu erweisen. Das hat er getan, ehrlich und arbeitsam. Eine Offenbarung hat er nicht gebracht. Aber er hat das Wertvolle einer künstlerischen Mittelschicht gezeigt und im Neuen bewiesen. Er hat nicht experimentiert. Das war klug. Die Experimente, die aufgenommen wurden, waren bedeutungslos. Ein Lächeln und Achselzucken, keiner Entrüstung wert. Man weiss nun, dass man auch im Neuen Kunst zu suchen hat, und dass auch im Neuen Kunst zu finden ist.

Die Stärke des Salon d'Automne liegt in dieser künstlerischen Mittelschicht, die dem Impressionismus nachfolgt. Freilich wird hier zum guten Teil grosse Münze in kleine umgewechselt. Über die Meister kommt keiner noch hinaus; aber ein redliches Streben ist damit nicht ausgeschlossen, auch nicht die künstlerische Bewertung. Die Anerkennung aber hat den Nutzen der leichteren Vermittelung zum Gemeingut.

Das Landschaftliche herrscht am stärksten vor. Nach ihm kommt eine Vermischung von Landschaft und Interieur, die sich dann immer mehr zum deutlichen Lichtproblem verdichtet, von dem das Interieur beherrscht wird und das ihm die Stimmung, — wie wir Deutschen es nennen — gewissermassen von aussen giebt. Das Dekorative — ohne Idee — bahnt sich an. Monets Einfluss steht obenan — und Puvis de Chavannes verbindet sich mit Monet. Und mancherlei Nuancen geben ihren Einschlag: die Nuance Carrière, die Nuance Whistler, die Nuance Moreau, die Nuance Gauguin.

Die officielle Kunstbewahrung der Akademie ist aus dem Salon d'Automne hinausgedrängt. Der Zusammenhang mit ihr verkappt sich meist in einer eleganten, vorwiegend zeichnerischen Technik.

Direkt unter dem Einflusse Monets stehen Moret, Maufra, le Beau, Loiseau, Guillaumin, Ulmann. Andere

folgen ihnen in den direkten Notierungen, die manchmal gar zu sehr ins Heftige ausarten. Morets Bilder haben viel Leuchtkraft und Feuchtigkeit in Luft und Wasser. Leider fühlt man Monet zu deutlich. Stumpfer als Moret ist Maufra, Guillaumin wirkt ein wenig grob, hart, leer dagegen. Wilder, Werz, Adler, malen tüchtige, gute Bilder, Wilder ist sichtbar von Thaulow beeinflusst. Viel Liebe und Talent steckt in den Gartenansichten von Truchet. Was ihnen mangelt, ist, dass sie zu sehr Ansichten sind. Aber sie sind mit viel Energie für die Leuchtkraft der Farbe gemalt. Immer mehr zur Transparenz ringt sich Seyssaud durch, dessen Farbenfreude in früheren Sonderausstellungen gar zu sehr von der Schwere gebunden war. Piot bemüht sich, mystisch-phantastisch tiefsinnig zu sein — mit Einschluss des Dekorativen à la Gustave Moreau und der Primitivität à la Gauguin. Man kann das einzelner Qualitäten halber bedauern. Sie gehen so verloren. Sehr interessiert Guérin. Man erklärt ihn sich mit einer Mischung von Cézanne und Biedermeier, Neo-Impressionismus und achtzehntem Jahrhundert. Ein Stilleben könnte fast von Cézanne gemalt sein. Das Galante in anderen Bildern ist schliesslich nicht galant genug für das achtzehnte Jahrhundert, nicht steif genug für die Biedermeierzeit. Es ist Guérin. Und der Neo-Impressionismus streut bunte Lichter drüber. Ganz anders steht daneben das Porträt „Hélène", ein ruhiges, gerades, sehr geschmackvolles Bild. Stärker im Dekorativen betätigt sich Vuillard. Er hat viel feine Intimität. Seine grossen Entwürfe, zu Teppichen jedenfalls, die er „Verdures" nennt, haben eine schön zusammengehaltene Komposition mit viel Delikatesse in den Einzelheiten. Die Leistungen von Maurice Denis sind ausschliesslich als dekorative zu bewerten. In den Lithographien „Liebe" sind viel feine Effekte erzielt.

Skulptur ist nicht viel zu sehen. Ausgiebigst hat der Bildhauer Rosso ausgestellt. Man kann bei ihm was er will ebenso deutlich sehen wie was er nicht kann. Seine Formlosigkeit scheint einem konsequenten Irrtum zu entspringen. Er deckt sie damit, dass er nur Impressionen zu geben beabsichtige. Was an Intentionen darin steckt, das bedarf aber einer anderen Kraft zur Verwirklichung, als er sie hat. Von Troubetzkoi ist eine Sonderausstellung arrangiert. Von Rodin sind nur Zeichnungen da; aber das ist schon viel.

Sonderausstellungen von Puvis de Chavannes, Renoir, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Odillon Redon und dem Zeichner Legros geben dem Salon d'Automne noch besonderes Gewicht. Renoir und Toulouse-Lautrec hängen in einem Saale. Das ist ein Fehler. Es schadet Renoir zu viel, es deckt seinen Mangel an Geist auf. Beide Maler hätten wohl keine Eleonore von Este malen können; aber wenn das bei dem cynisch-scharfen Toulouse-Lautrec selbstverständlich erscheint, bei Renoir deckts ein Manko auf. Aber er ist ein eminenter Maler. Nur zu wiederholend, zu weich, zu mollig. Nur Fleisch und Volupté. Selbst seine Männer haben weiches Frauenfleisch. Robust ist Cézanne, abstossend in seinem rauhen Puritanismus, und doch einem nachgehend. Seine Stillleben machen Schule. Seine Persönlichkeit dürfte aber nicht viele Verwandte in Frankreich haben. Er ist dazu aus zu hartem Holze. Und die meisten schöpfen zu viel aus der Kultur. Cézanne schöpft nur aus sich. Was bei ihm Zusammenhang ist, das ist allgemeiner Kunstzusammenhang. Er selbst ist isoliert, ist Wildnis und Einsiedelei. Er ist aus ersten Quellen gespeist. Aus sich und aus der Natur. Ursprünglich. Er hat wuchtige, breite Kraft. Das giebt ihm Grösse. Eine Grösse, der etwas zu fehlen scheint. Dieses, was z. B. bei Carrière immer vorhanden ist, eine Vollkommenheit, ein Ausgleich, eine Finesse. Durch die wir die Einseitigkeit Carrières vergessen. Es ist seltsam, wie weit so zwei auseinander liegen und wie nahe sie sich berühren, wie sie sich treffen, auf dem Punkte der in der Mitte liegt, mitten und hoch darüber, zwischen Ursprünglichkeit und Bildung. Walt Whitman und Emile Verhaeren als litterarisches Analogon.

Wilhelm Holzamer.



Die „Pariserin" von Ed. Manet, von der wir obenstehend eine Abbildung bringen, ist ein verlorengegangenes Werk. Duret entdeckte eine alte Photographie, nach der wir die Abbildung anfertigen liessen. Die Porträtierte ist nach Durets Meinung dieselbe Dame, die Manet auf dem Holzschnitt „die Pariserin", den wir diesem Heft beigaben, dargestellt hat, in etwas anderer Auffassung.

DRITTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. DEZEMBER. AUSGABE AM ZWEITEN JANUAR NEUNZEHNHUNDERTFÜNF
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



CONSTANTIN GUYS, CAVALCADE — SAMMLUNG BELTRAND, PARIS



EINE STUNDE IM MONDSCHEIN AUF DER AKROPOLIS

EIN TAGEBUCHBLATT

VON

GUSTAV PAULI



OCH einmal kehrte unser Schiff auf der Heimreise von Konstantinopel nach Athen zurück. Im Kalender war Vollmond verzeichnet und der Akropolis zu Liebe hatten wir uns einen halben Tag der Rast vergönnt, einen halben Tag und eine halbe Nacht. Wieder empfing uns nach den ersten herbstlichen Eindrücken am Bosporus der volle milde Sommer. Wir atmeten wieder, als wir der Küste entgegen ruderten, die würzige Luft Griechenlands, in der der Hauch von Millionen kleiner unscheinbarer Kräuter weht, und unsere Augen ruhten sich wieder aus auf den so wenigen und so unendlich schön gestimmten Farben der griechischen Landschaft — Goldbraun, Lila und Blau. Es ist ein Dreiklang der Nähe und Ferne, den ich nur hier gefunden habe.

Der Tag verging in einem weichen Dunst und die Spätoktobernacht überfiel uns, warm und feucht, wie nach einem Regentage im August daheim im deutschen Norden. Der Mond verbarg sich hinter vorüberhuschenden bräunlichen Schleiern. Die Strassen auf dem Wege zur Akropolis waren dunkel, feucht und unwirtlich. Die Fruchthändler standen müssig hinter ihrem Karren und die Leute drängten sich in den hellen Türen der Läden und Kaffeehäuser. Endlich draussen vor der Stadt und allein! —

Vor mir steigt in grossem Umriss der Burgfelsen auf. Das neblige Dämmerlicht zeigt doch das Wesentliche der Form, das Knochengerüst und die Muskeln des Bergs. Wie schön er ist! Ich kenne keinen Berg, der schöner gewachsen wäre. Ueber dem Dionysostheater glimmt wie ein Glühwurm das bläuliche Lämpchen einer christlichen Kapelle.

Man könnte lächeln. Wie bescheiden und wie anmasslich zugleich hat die Kirche ihr Nest zwischen die Häuser der alten Götter gesetzt und ruft mit dünnem Stimmchen: ich bin auch da. — Vorüber! —

Um die Biegung des Wegs geht es zwischen Agaven und stachligen Opuntien hinauf an den Trümmern von Herodes' Odeion vorbei. Da sind die Propyläen. So habe ich sie nie gesehen. Sie sind über Nacht gewachsen. Ich zögere. Ueber diese Treppe müssen Götter hinansteigen. Zwischen den hohen Säulen rieselt ein mattes silbernes Licht mir entgegen. Und nun bin ich droben. Gleichzeitig entwölkt sich der Mond. Die bräunlichen Wolkenschleier zerfliessen. Da ziehen sie hin, nach Norden, und im vollen reinen Lichte steht gegen den dunkeln Himmel weiss und goldbraun schimmernd der Parthenon. —

Doch ich will sie gleich alle begrüssen, die alten, ewig jungen Heiligtümer. Ich gehe zurück zu den Propyläen, durch die Säulenhallen hindurch an den Rand des Burgfelsens, wo das süsse Heiligtum der Nike steht. Wie kann man sich um Namen streiten! Die Gelehrten sagen, es sei ein Tempel der siegreichen Athene. Doch mir sei es vergönnt, beim alten Namen der Nike apteros zu bleiben. Wie zart und keck ist in den zwei Worten gesagt, dass die der Flügel beraubte unstete Göttin des Sieges hier dauernd weilen müsse. Athene hat so viele Heiligtümer — und siegreich ist die Göttin, wo immer sie erscheint. Hier aber sei es ein Siegesdenkmal, doppelt schön, wenn in der Erinnerung des Nordländers die wüsten Umrisse manches also genannten Gebildes aufsteigen. An die schlanke Ecksäule gelehnt blicke ich über die bräunliche hügelige Wüste, die das alte Athen bedeckt bis an das Meer, das ungewiss in der Ferne schimmert. An seinem Gestade ist ein funkelndes Lichtgeschmeide ausgestreut, der Piraeus. — Und wieder wandere ich zurück durch die Säulenhallen der Propyläen an die Nordseite der Akropolis zum Erechtheion. Gerüste umgeben die östlichen Ecken des Baus und am Boden liegen frisch behauene Blöcke. Die Phantasie überspringt ein paar Jahrtausende und macht mir weiss, der Tempel werde eben erst errichtet, die braunen Steinmetzen im lockeren Chiton seien vor ein paar Stunden heimgegangen und morgen früh werde der Meister Kallikrates hier einmal nach dem rechten sehn. Ein paar Schritte weiter über Blöcke zur Brüstungsmauer des Burgfelsens hinaus und wieder gleitet der Blick in die Tiefe. Dort unten liegt das lebende Athen, das Athen von heute und hier oben unter den Marmortrümmern schlug das Herz des alten Athen, das seit Jahrtausenden tot ist. Kein Lärm dringt zu mir herauf, die wenigen Laute mag der Wind verwehen, der die Wolkenschleier vom Monde wegzog. Der Grieche von heute ist minder geräuschvoll als sein italienischer Nachbar. Nur das Lichtergefunkel in weiter Runde verrät es, dass hier Menschen wohnen in einer grossen Stadt. Und das ist genug. Es ist gut, dass die kleinen Funkellichter nur sich selber zeigen. Es ist gut, dass die schmutzigen Winkelgassen und die banalen marmorweissen Boulevards im nächtlichen Dunkel versunken sind, und mit ihnen alles, was darinnen lebt, die schwarzäugigen Mädchen, die unserm Wagen neugierig nachspähten, verschwunden die Pflastertreter vor den Kaffeehäusern, die lustigen Stiefelputzerbuben und die ernsten Ewzoni in weisser Fustanella. Es giebt immer noch schöne Menschen dort unten. Sie leben und zeugen weiter und das ist gut. Sie denken sogar, sie seien hier die Herren. Nun ja, für heute und morgen! Aber hier oben rechnet man mit anderem Zeitmass. Was liegt an den Lebenden dort unten? — Cosa bella mortal passa, ma non d'arte! Ihr müsst es noch erst beweisen, dass ihr lebt. Mir will es in dieser Stunde vielmehr scheinen, als wäret ihr schon gar nicht mehr da und als lebte allein die totgeglaubte Akropolis.

Freilich ist alles hier oben Verwüstung und Trümmerhaufen. Das Heiligtum der Arthemis Brauronia dem Erdboden gleich, der Parthenon ein ahnungsvoller Umriss, grausam zerfleischt und seines edelsten Schmuckes beraubt. Dennoch lebt alles um mich her ein stilles aber schier ewiges Traumleben, ja, es beginnt zu reden, wenn Einer des Wegs kommt, der da liebt und fühlt, was die Schöpfer dieser Formen liebten und fühlten. Nicht Historien bekommen wir zu hören. Wohl sind Mord und Brand und Bombenwürfe über diese Tempel ergangen, aber mit ihren Formen hatten sie nichts zu schaffen. Sie haben nur blindlings verwüstet. Was diese Formen dem andächtig Lauschenden sagen, sind nicht einmal Worte, es ist nur der leise Widerhall einer in der Ferne verklungenen Musik — wenige Töne, aber Töne von fremdartiger zauberhafter Schönheit.

Man hat uns früher einmal, vor Jahren, gesagt, wie ein griechischer Tempel beschaffen gewesen sei. In tausend Handbüchern stehen dieselben Bemerkungen über dorische, ionische und korinthische

Ordnungen, über Zahl und Masse der Säulen. Jeder Gebildete meint dergleichen an den Kinderschuhen abgetreten zu haben. Reden wir nicht davon. Wir hatten ein leeres Schema überkommen. Aber in jeder Kunst ist das Beste und Feinste ein letztes Wort, das in keinem Lehrbuch steht. Die letzte Schönheit dieser Bauformen ist wie mir scheint unmessbar, unberechenbar und unnachahmlich. Sie handelt von Dingen, die man nicht mehr sieht, sondern nur fühlt. Wie gross und wie geschlossen zugleich erhebt sich diese leere Säulenreihe auf den wenigen Stufen. Nach langer Betrachtung ahnen wir eine leise Neigung der Säulen nach innen, eine Anschwellung der Tempelstufen in ihrer Mitte. Aber in welche Formel sollen wir Ursache und Wirkung bannen! Da liegt eines der Parthenonkapitelle am Boden und scharf hebt sich sein Umriss im klaren Mondlicht vom schwarzblauen Schatten ab. Wieder ein letztes Wort! Was wussten wir bisher vom dorischen Kapitell! Wie straff schwillt dieser Echinus gegen die Plinthe an! Die Kurve ist so fein, dass man sie mit der graden Linie verwechselt. Man muss den Umriss fühlen und unwillkürlich kommt die Hand dem suchenden Auge zu Hilfe. Oder lasst uns die Schwellung dieses schlanken Säulenleibes betrachten. Wir sahen sie oft daheim in grotesker Uebertreibung. Hier ist sie so zart, dass man sie leugnen könnte. Nur ihre Wirkung ist geblieben. — Und wieder wandere ich zurück von Bau zu Bau und suche solche unscheinbaren Dinge, die Glieder, die bescheiden dem Organismus des Ganzen dienen, und in denen doch alle Grösse hellenischer Kunst verborgen liegt. Die wenigen Reste, die uns aus der Fülle der griechischen Bildnerei geblieben sind, machen uns in Ehrfurcht erschauern. Aber selbst wenn sie uns fehlten, so würde eine einzige Säulenbasis vom Erechtheion den Ruhm des Volkes verkünden, dem ihr namenloser Schöpfer angehörte. Um den Boden zu bereiten, auf dem dieser Stein in seinen leicht und streng geschwungenen Umrissen geformt wurde, musste alles da sein, die höchste Verfeinerung des Gefühls, Schöpferkraft, strenge Selbstkritik und der Glaube an Götter, die dieses Haus bewohnten als die adligsten Vorbilder und Urbilder der Menschen.

Man sagte uns, dass die Kunst der Griechen heiter sei und unsre Dichter, die ihr genaht waren, besangen sie als eine sonnige und sorgenlose. Auch mir ist die Heiterkeit als einer der Züge griechischen Wesens wie überall, so an den Bauten der Akropolis erschienen. Nur vernahm ich nicht die harmlose Fröhlichkeit der Jugend, sondern vielmehr die stille Heiterkeit derer, die nach Kämpfen und Schmerzen den Frieden gefunden haben. Wie sollte es auch anders sein? — Nimmermehr könnten diese Götterbilder und Tempel noch jetzt ihre tausendjährige Botschaft schmerzstillenden Trostes verkünden, wenn ihre Schönheit nicht in Schmerzen geboren wäre.

Doch es ist genug für heute. Der Mond, der das Eine jäh beleuchtet und das Andere im blauschwarzen Schatten versinken lässt, verführt zum Träumen. — Die Zeit war abgelaufen. Noch ein letzter Rundblick und ich stieg wieder hinab durch die Säulenhallen der Propyläen, die halbverfallenen Treppenstufen tastend suchend. Der Wagen wartete schon fast zu lange. Bald führte er mich wieder durch die goldbraune Wüste, die das alte Athen bedeckt, dem Lichtgefunkel des Piraeus zu.



CONSTANTIN GUYS, DANSEUSE

CONSTANTIN GUYS

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

MAN war vor fünfzig Jahren ungemein lustig in Paris. Abends glänzten die Säle in den Tuilerien von Licht, Uniformen und nackten Schultern. In der Rue Rivoli standen des Nachmittags dicht gedrängt die Neugierigen, um die schlanken Kaleschen nach den Bois hinausfahren zu sehen, in denen die Damen mit der vielen Seide und den hochfrisierten Köpfchen lagen, die Gesichter hinter winzigen Spitzenschirmchen, die sich oben am Dach umbiegen liessen, nach der englischen Mode. Wenig Droschken, fabelhafte Läden, überall geputzte Menschen. Unter den Kolonaden ging es zierlich zu. Die Leute rannten nicht, die Herren balanzierten gelassen in sehr engen Hosen sehr hohe Zylinder. Es war die Zeit der kleinen behaglichen Restaurants mit den berühmten Köchen. Es gab noch keinen Duval und auf dem ganzen Boulevard kein einziges münchener Bier-Café. „Ja damals" — seufzen die bekannten alten Leute — man lebte — oui alors.

Man lebt wohl auch heute noch. Wenigstens bleibt uns Spätgeborenen keine andere Annahme übrig. Ja, und das Leben scheint uns hier auch heute noch so unverdient beglückend, jeder Tag ein neues Gnadengeschenk, dass wir den bekannten Alten gar vergnügt zunicken! Schon gut, wir leben auch noch. Ob weniger ergiebig, wollen wir dahingestellt lassen. — Sicher ganz anders! Damals lebte Paris durch die Leute. Man bildete noch an der Tradition der Metropole, bereicherte die Annalen mit ungeheuerlichen Streichen und gab immer noch mehr Geld aus als der andere. Wir sind faul, indolent, geizig, will sagen fleissig, intelligent, generös geworden; lassen Paris für uns leben, stehen wie brave Philister davor mit grossen Augen, geben möglichst wenig Geld aus und machen möglichst wenig dumme Streiche, um recht viel davon zu haben, um ewig hier zu bleiben, um nie wieder in die Provinz zu Mama zu müssen. Deshalb arbeiten wir, mehr als daheim, mehr als irgendwo in der Welt. Deshalb sind wir viel moralischer als in der Provinz, bourgeoiser als irgend ein Spiesser im Kieferstädtl, vortreffliche Zeitgenossen. Wir können den Zauber nicht mehr weiter bauen, haben nicht mehr das Toupet der Alten dazu, selbst wenn wir das Geld und das Rückenmark übrig hätten, wir regieren und lassen uns regieren wie vernünftige Menschen. Damals lebte Paris durch die Menschen, heute leben sie durch Paris; grössere Schmarotzer als es jemals gegeben hat, Schlemmer im Geiste. Treuer geliebt wurde Paris nie. So mag Rom kurz vor dem Krach angebetet

worden sein. Die vor fünfzig Jahren scherten sich den Teufel darum, sie liebten die Weiber, Pferde, Brillanten. Die Goncourts waren die ersten Amants der Stadt; sie fingen an Erinnerungszeichen an die Geliebte zu sammeln. Flaubert und seine Leute schilderten die Leidenschaft zu dem Boulevard. Fremde kommen, wie früher nach Rom, auf acht Tage hierher und bleiben ihr Leben lang hängen. Wenn die wahre Liebe wirklich erst kurz vor dem Ende ausbricht, könnte man für Paris fürchten.

Aber die Gefahr ist geringer als dieser dunkle Instinkt annimmt. Paris federt sich nur, wird etwas hässlicher. Gewisse Dinge sind nicht mehr möglich, andere, an die man nicht geglaubt hätte, werden natürlich. Der Eiffelturm, der Metro, die Automobilen. Wer vor fünfzig Jahren den Leuten zugemutet hätte, auf so einen Turm hinauf, in so ein Loch hinabzufahren oder nach Petroleum zu riechen? — Paris macht einen psychologischen Moment durch, der Berlin erspart bleibt, aber es kann nie so hässlich werden, wie unsere Reichsstadt. Die grosse Linie bleibt immer, nur das Material wird etwas schäbiger. Auch aus Papiermaché würde die Sache noch Stil haben. Selbst auf den Weltausstellungen giebt es hier Perspektiven.

Dafür wurde unter den beiden Napoleons gesorgt. Sie bauten Paris um, bevor es aus dem Leim ging, und machten das neue Paris in dem Moment, als sich noch einmal aller Ruhm zur Vergrösserung seines Prestiges vereinte. Das Neue wurde im Handumdrehen historisch. Napoleon III. gab Paris noch genau das unumgänglich Notwendige, das nur ein Kaiser, nie eine Republik der Stadt geben konnte. Es kostete einige Barren Gold. Man kann alles, wenn man Kaiser ist.

Die Napoleons hatten Stil, alle beide; anderer Art als die Bourbonen; nicht so fein, nicht so rein, ohne organische Ueberlieferung, aber fleischiger und gesünder. Der erste ist lange schon wieder Mode geworden. Der zweite wird es nicht dazu bringen. Es war kein Häuser-Stil, wenn schon damals eine recht beträchtliche Menge von Häusern entstanden. Schon das Empire war das kaum mehr recht gewesen. Die Möbel des zweiten Kaiserreichs werden kaum gesammelt werden, obwohl man nie wissen kann. Schon damals bequemte man sich, den Stil in anderen Dingen als Häusern und Sesseln zu suchen. Wer hatte für so komplizierte Dinge Zeit? Wer war überhaupt damals je zu Hause und sass richtig auf einem Stuhl? Die Damen hinderte schon die Krinoline. Man hatte einen Genre, der Name thut nichts zur Sache. Wer weiss, ob es eine Zeit nach uns je zu mehr bringen wird.

Der Stil lag in der Art, wie die Frauen die Beine setzten und die Herren die Arme hielten; wie man sprach, tanzte, lebte; vor allem, wie man sich amüsierte. Man amüsierte sich sozusagen monumental. Der Stil war namentlich bei den Damen. Es lässt sich kein grösserer Unterschied zwischen ihnen und ihren Vorgängerinnen unter Napoleon I. denken. Sie hatten gar nichts mehr von dem Gracchen-Mutterhaften, das unter dem ersten Kaiser getragen wurde, nichts von der antiken Madame Sans-Gêne, sondern suchten das Heldentum in einer ganz nordischen Ungeniertheit von grossem Geschmack. Die Befreiung von der Antike gab einer persönlicheren, menschlicheren Färbung Raum, die sich ein ganz klein wenig dem goldenen 18. Jahrhundert nähert. Man hatte natürlich nicht den farbigen Staat der versailler Feste, noch die göttliche Harmlosigkeit der Schäferspiele, aber suchte, im Gegensatz zum Empire, ebenso elegant, ebenso mondän, ebenso geistreich zu sein. Neu war der kosmopolitische Ton. Fast könnte man glauben, die Antike sei unter dem dritten Napoleon durch das — Englische ersetzt worden. England wurde Mode, englischer Spleen, englische Sports, englische Getränke. Der Nektar der Schäferspiele erhielt einen starken Zuschuss von Alkohol, die Kauserie würzte sich mit Kanaille. Schon in den sechziger Jahren muss es Bars gegeben haben; keine amerikanischen, eine mildere Sorte. Das Wort Highlife klang angenehmer als heute und wurde von Akademikern gebraucht. Am Quai fand ich neulich eine Medaillons-Sammlung, die Hector de Callias unter dem schönen Titel „Highlifeuses" in Eclair anfangs 1868 veröffentlichte; geschriebene Porträts der gesuchtesten Kleinen, die um fünf Uhr im Bois, abends bei Laborde und Mabille zu finden waren. Einige Engländerinnen, die meisten aus Italien — sie besuchten regelmässig den zweiten Rang im Théâtre Italien — einige Spanierinnen. Das südliche Element überwog. Edmond About hat damals im „Trente et Quarante" den Typus genauer gezeichnet; grosse stattliche Brünetten mit glänzenden Augen und Haaren, leicht gerührt, von reichen Instinkten, ebenso gern zu Thränen, wie zu dem übrigens in der Regel harmlosen Dolchstoss geneigt. Die Demimonde, die nach den Romantikern



kam. Sie war noch weit entfernt von der grausamen Sachlichkeit der heutigen, aber immerhin schon erstaunlich wissend, von dem gewissen Takt für geographische Begriffe, der nicht so sehr über die Lage von Berlin und Petersburg unterrichtet ist, aber ganz genau weiss, was man von einem deutschen Prinzen und einem russischen Fürsten zu erwarten hat. Es gab mehr Prinzen als heute und die Mädchen waren kaiserlicher. Ich meine das mehr im räumlichen Sinne, die Allure war imposanter, verdrängte mehr Luft, die Kurve war grösser. Die Krinoline hatte kosmischen Umfang, und die Arme mussten sich verhältnismässig ausbreiten. Nichts von der zappligen Frimousse, die uns heute lächelt, und doch zierlich. Die Riesenröcke aus Tüll und Seide sahen auf den geschweiften Sophas weitgeöffneten Rosen ähnlich, aus denen schlanke Beine, köstliche Gefässe der Lust, mit verwegener Grazie hervorsahen. Leichtgeschuhte Füsse, Gesicht und Frisur, das Riesennetz, das wie eine reiche Vignette den Bau krönt, war alles. Und dieses Gesicht, dem der einzig bewegliche Ausdruck der eingekapselten Schönheit zufiel, war der Aufgabe wohl gewachsen. Es blickte dem Socle entsprechend ernst, mit machtvoller Kühlheit und selbst im Frohsinn würdig gemessen. So hat Guys sie gemalt, gezeichnet, getuscht oder wie man es nennen will: geschaffen. Dekorationen aus Tüll, aus Schleifen und Hüten, und lebendig, dass man die Gaze und was darunter ist, zittern sieht. Pompös wie Prinzessinnen von Velazquez, sprühend von Farbe, und bei Licht betrachtet in einem einzigen grauen verschossenen Ton wie alte Kakemonos. Neue Wesen; sie müssen in natura nach allem, was die Chronisten wie Balzac von ihnen erzählen, recht merkwürdig gewesen sein; hier im Reiche der Kunst, wo das Absonderliche der äusseren Erscheinung im Laufe der Zeit so leicht zum Kuriosum herabsinkt, werden sie zu mysteriösen Organismen von eigenem Leben, eigener Sprache, eigenen Empfindungen, und es scheint, als ob gerade das Verschwinden der Zeit, in der die Modelle in Fleisch und Blut wandelten, die Welt immer mehr enthülle, in der diese Bilder leben.

Constantin Guys starb am 13. März 1892, und damals erfuhr man von seinem Freunde, dem Photographen Nadar, dass er vor neunzig Jahren geboren war. Roger Marx hat in l'Image vom August 1897 seinen Geburtsschein veröffentlicht: 3. Dezember 1802, in Vlissingen, von französischen Eltern. Die Familie stammt aus Südfrankreich, und das leichte Blut mag Guys zum Abenteurerdasein getrieben haben. Er wurde Soldat, machte mit Lord Byron den Griechenkrieg mit und trat unter der Restauration bei einem Dragoner-Regiment ein. Mit 42 Jahren erst begann er seinen Beruf, durchaus nicht als Künstler, sondern als Mittel, sein Nomadenleben fortzusetzen. Die Illustrated London News machten ihn zu ihrem Kriegszeichner, vielleicht hat er auch beim Punch mitgeholfen. Viele Jahre zieht er von einem Schlachtfelde zum anderen und zeichnet in allen Ländern Europas und im Orient die Volksfeste, Hoffeierlichkeiten u. s. w., sehr viel in London und Paris, wo ihn Gavarni, Daumier, Delacroix, Th. Gauthier und Baudelaire kennen und schätzen. Mit dem Aussterben dieser Generation verschwindet er vom Schauplatz, nur für ein paar Sonderlinge, verschlossen wie er selbst, zugänglich. Als Achtzigjähriger wird er in der Rue du Havre von einer Droschke überfahren und verbringt die letzten sieben qualvollen Jahre im Hospital Dubois in Paris. Die Bibliographie ist gering. Die erste genauere Notiz bringt, glaube ich, Théophile Gauthier in der Vorrede zu Baudelaires „Fleurs du Mal", nennt ihn einen Humoristen, beurteilt ihn sympathisch aber ohne rechtes Verständnis. Ende 1869 (26. und 28. November, 3. Dezember) bringt der Figaro Baudelaires „Peintre de la vie moderne", nachher in l'Art Romantique aufgenommen, die glänzendste Würdigung des Künstlers und eins der besten Dokumente der modernen Aesthetik. Amüsant die Notizen der Goucourts in ihrem Tagebuch, aus denen man sich ungefähr ein Bild des Geistes, über den Guys verfügte, machen kann und die Unabhängigkeit von Gavarni erfährt. Schon Muther stellt 1893 fest, dass Gavarni von Guys lernte. Zum Tode giebt Nadar im Figaro vom 11. März 1892 einige Daten. Bald darauf wurde eine Ausstellung geplant. Sie kam erst 1895 zustande und zwar zuerst bei Moline, darauf bei George Petit, unter dem suggestiven Titel „Visions", eine sehr grosse aber nicht gewählte Menge von Blättern. Die Tagespresse gab wenig Neues. Im August 1897 erschien der Aufsatz von Roger Marx in l'Image mit den glänzenden Holzschnitten Beltrands nach Guysschen Aquarellen. Endlich in diesem Frühling eine sehr schöne Ausstellung aus Privatbesitz bei Barbazanges; fast 300 nur musterhafte Blätter. Vorrede zu dem hübsch illustrierten Katalog von Armand Dayot. Gleichzeitig bei Floury das im Auftrage des bekannten Bibliophilen P. Gallimard gedruckte Luxuswerk „Constantin Guys" mit einer Fülle von Abbildungen, alle von dem inzwischen verstorbenen Holzschneider Tony Beltrand und seinem Sohne geschnitten.



Der Text, eine Zusammenfassung der bekannten Litteratur, von Gustave Geffroy.

Die Guysschen Zeichnungen zählen nach Tausenden. Bis vor wenigen Jahren kaufte man sie im Dutzend für wenige Francs. Die bedeutendsten Sammlungen bei Nadar, T. Beltrand, P. Beurdeley, Armand Dayot, Roger Marx, Pontremoli, Besnard, F. Fénéon, sämtlich in Paris. Von Museen zählen meines Wissen nur das Luxembourg und das Musée Carnavalet, das die grosse ehemals Baudelairesche Sammlung Guysscher Zeichnungen besitzt.

*

Guys malte den Genre der Zeit. Die Bedeutung, die das schöne Geschlecht auch in der Kunst behält, verrät sich darin, wie die Kritiker diese Seite seiner Kunst betonen, die durchaus nicht die einzige, ja numerisch kaum die wesentliche war. Er gilt als der wahre Maler der Frau zwischen 1850 und 1870. Mit Recht, wenn man in ihm nicht lediglich einen Sittenschilderer oder dergleichen sieht. Guys malte den Stil der Frau und den der Cocotte. Der Unterschied zwischen beiden ist nicht immer ganz sicher; Dame könnte man sagen, aber er hat ausser ihr gerade die entzückendsten Seiten des einfachen Kindes aus dem Volke gezeigt, die Nettigkeit und den Geschmack der französischen Frau, bei der die Vereinigung von Pikanterie mit Harmlosigkeit durchaus keine Anomalie bedeutet. Die andere Sorte ist in der Mehrzahl, sie hat mehr Fläche und Linie — schon deshalb hat sie Guys bevorzugt. Er malte das aus südlichem Feuer und nordischer Frechheit gesammelte Monumentale ihrer Posen wie sie stehen, liegen, sitzen und den Walzer tanzen, die bewunderungswerte Schönheit der freien Geste, die das Zerknüttertwerden der Robe königlich missachtet und dem Manne nicht sehr zärtlich ist; die barbarische Eleganz, die immer intakt bleibt, und das Unerschütterliche ungeistiger Ueberlegenheit; den siegesgewissen Blick, der den eigenen Moment erkennt und sich für den Rest bezahlt macht. Superbe Haltung viel mehr als Laster. Die Liebhaber von Anzüglichkeiten hat schon Baudelaire gewarnt. Laster haben die Rops und Genossen gegeben, in einem Milieu, das keinen Stil mehr besass, Unanständigkeiten für Gymnasiasten, Sexual-Sentimentalität. Was mehr an Rops ist, das bisschen Typ um die Augen, stammt just von Guys und wurde grob persifliert. Von dem schönen Laster aber, das sich malen lässt, steckt in einer einzigen Handbewegung bei Guys mehr als in allen erotischen Geschichten. Er sah das Systematische, die Physiologie, das Natürliche des Lasters, das nicht mehr als schlecht empfunden wird, sondern Gewohnheit, Charakter, Ueberzeugung geworden ist, und beschäftigte sich mit der Form dieser verdichteten Unmoral. Sie gab ihm keine Ideen, sondern Linien und namentlich Flächen, starke Wegzeige, um dem Räumlichen auf eigene Art Werte abzugewinnen. Also kein Spezialist wie man gerne geglaubt hat, höchstens Spezialist in dem Reiche, das nicht vom menschlichen, sondern künstlerischen Vergnügen handelt, wo die Tugend Rhythmus und das Laster Kurve



heisst und beide zusammen feierliche Hymnen dichten.

Schon Baudelaire hat ihn zum Historiker gemacht und nannte ihn den Peintre de la vie moderne. Auf Gallimards neuem Buche wird er als Historien du Second Empire bezeichnet. Der Titel des Dichters war besser. Historiker ist heute wohl auch Renouard; bei uns, in jedem Lande, giebt es deren eine ganze Menge, tüchtige Reporter, von denen man immer lernen wird, wie es aussah. Das ist durchaus nicht das Wesentliche an Guys, von dessen Sachlichkeit ich keineswegs überzeugt bin. Es mag seine Art treffen, wenn man unter Historie die Geschichte des Geschmackes und der Empfindung versteht, wenn man ihn Historiker nennt in dem unwesentlichen Sinne, in dem es Velazquez und Rembrandt waren.

Grosse Namen! Der Sonderling, der Baudelaire beschwor, den seinen in dem berühmten Aufsatz zu verschweigen, der nie seine Blätter anders als mit unnachahmlichem Geist signierte und sich seiner Abneignung gegen die Berühmtheit geradezu opferte, würde den Vergleich mit Leuten solchen Kalibers mit Entsetzen zurückweisen. So ist es nicht gemeint. Bei dem wörtlichen Vergleich würde der unscheinbare Aquarellist nur verlieren. Er hat nie ein richtiges Bild gemalt und verstand, als er nach einem Menschenleben zum Malen kam, nur gerade das davon, was er sich selbst zurecht gemacht hatte, ja war sich vielleicht selbst nie seines Künstlertums bewusst. Aber an wen könnte man wohl denken, wenn man überhaupt bei seinen Sachen an andere denkt, um sich über seine Wirkung aufzuklären? Sicher an keinen anderen Aquarellisten. Unter den Engländern, die mit diesem Mittel arbeiteten, reicht keiner an ihn heran, auch Turner nicht, der grosse Blender; keiner hat dieses Durchlebte des Mittels, das ganz und gar Angepasste des Autodidakten, das hier so eigentümlich wirkt, dass man sich sträubt, es Aquarell zu nennen. An keinen Illustrator denkt man, an keinen Gelegenheitskünstler, obwohl alles nur Gelegenheit bei ihm war. Immer wieder kommt unwahrscheinlicherweise etwas von Rembrandt, etwas von Velazquez dabei ins Gedächtnis; der ursprünglichste, von der Perfektion entkleidete Gestaltungssinn dieser Grossen, das merkwürdige Bewegungselement ihrer Hand, bevor sie daran dachten, Bilder zu malen und gelernt hatten, die Gabe mit allen Reizen der Erfahrung, des Geschmacks, mit dem königlichen Ausdruck ihres Willens zu schmücken. So wirken gewisse Guyssche Interieurs, wo die Gestalten wie Seelen des Ortes aus dem Räumlichen hervorgehen, von unglaublicher Zugehörigkeit zu dem Geiste des Lokales, ob es ein Bordell oder die Matrosenschenke, das Bois de Boulogne oder den Saal des Schlosses von Windsor darstellt. Denn, ist nicht auch an unseren Grossen das Geheimnis ihrer Kunst das unaussprechliche Gefühl für eine Beziehung ihrer Gestalten zum Raum, die sich scheinbar aus dem Unwesentlichen ergibt und, im stärksten Gegensatz zu aller sachlichen Illustration, eine Legende dichtet, die Legende mit Raummitteln, aus Verhältnissen, aus Farbe. Sie malen die Körper so, dass sie zu Ewigkeits-Erscheinungen werden. Ganz im Kleinen, in einem unvergleichlich geringeren Verhältnis hat Constantin Guys Aehnliches erreicht, und die Seltenheit der Gattung erheischt das Kleine hier zum Grossen zu rechnen. Auch er hat eine Legende geschaffen, die man immer nur mit seinem Namen gerechterweise bezeichnen wird, an der seine Eigentümlichkeit wichtiger ist, als die der Dinge; ein zweites Kaiserreich wie es ihm erschien und wie er es des Nachts im Mansardenzimmer, fern von der Aussenwelt aufzeichnete. So sieht ein Kind, dem noch nicht die Erfahrung den Blick mit tausend unwesentlichen Dingen getrübt hat; ein ganz naives Sehen ohne Reflexion. So entstehen Geschichten, die durch eine Haarfrisur gezeichnet werden, Gestalten, die man daraus erkennt, wie sie auf dem Sessel, dem Schemel und zuweilen auf den Tischen sitzen. Ein ganz synthetisches Erfassen bis zum Marionettenhaften. Die grossen Schleifen unter dem Kinn, die beiden Falten des gerafften Kleides, der ungeheure Umriss des Tuchs, das den Rücken der Damen umhüllt, sind wichtiger als der Rest. Die Legende wird immer nur aus dem Typischen gemacht, und warum sollten Capottehüte, Krinolinen, Kürassierhelme und Lakaien-Gesten dafür weniger tauglich sein als die ritterlichen Attribute und die heiligen Gebärden der Alten! Nicht die Individuen verschaffen dies Legendenhafte. Es gab im zweiten Kaiserreich eminente Menschen, deren Sonderheiten desto weniger von der Zeit verraten, je grösseren Individualitäten dahinter steckten. Es gab Cocotten, leichtherzige Frauen, gravitätische Kutscher und stolze, zum Angesehenwerden erzogene Offiziere. Alles was Apparat ist und den Sinn, der diesen Apparat entstehen liess, hat Guys gegeben, das Hingeworfene der Dämchen in den Kissen des Wagens, wo sie wie bemuffte Aeffchen aussehen, das Hahnen-



CONSTANTIN GUYS, JUNGE FRAU AUS DER EPOCHE NAPOLEONS III. SAMMLUNG BELTRAND, PARIS





stolze der gefederten Kavaliere, die den Wagen auf stolzen Rossen umkreisen, den Wagen selbst, die „Carosserie orthodoxe" mit all dem High-life-Trara, das sich an der neuen Form eines Phaeton entzückt als wäre es die Venus von Milo. Keine Karikatur wohl verstanden. Gavarni ist ein Knirps neben Guys. Sphäre Daumiers. Es giebt winzige Tuschzeichnungen von Advokaten, die an das Verfahren des anderen erinnern. Natürlich ohne Michelangelo; nichts, was den leisesten Artisten-Ehrgeiz verraten könnte. Trotzdem monumental; ein Primitiver von der neuen Art. Seine Pferde könnten Karussellponies sein und zeigen alles, was Liebhaber und Snobs daran suchen, die Arme der Frauen sind unförmliche Massen, Würste, würde man bei uns sagen, die Beine Trichtern ähnlich. Alles das verschwindet, taucht in dem Strom unter, auch die mörderische Perspektive, die zwei Dämchen im Wagen immer hintereinander statt nebeneinander giebt, oder die mehrere Meter weite Entfernung zwischen den gespreizten Beinen einer sitzenden Schönheit, die den Klienten erwartet. Nur die Bewegung bleibt und wird durch diese Uebertreibungen zur Stärke, das Atmosphärische um die Menschen und Dinge; die Vignette zweier Gestalten im Schatten, die Plastik gestikulierenden Gruppen, die erfrorene Feierlichkeit des Prunkwagens, der den Kaiser erwartet. Typus ist alles, auch das Gesicht der Frauen. Er war wohl auch in die Kaiserin verliebt wie Monticelli. Die berühmten Züge kommen oft wieder, auch in recht unpassender Umgebung, ein wenig à la Otero hergerichtet, unglaublich rassig. Daneben eine niedrigere Gattung, die erfahrene Freundin der Matrosen, unbestimmten Alters, vierschrötig, massig, unglaublich borniert. Er hat sie so wenig individualisirt wie seine Pferde, die auch nur springen oder stossen, ja die Frauen sind animalischer als die zierlichen Renner, denen er eine ganz lyrische Zärtlichkeit entgegenbrachte, und fromme Seelen erschrecken vor dem Bodenlosen dieser tierischen Gesittung. Und doch mildert immer wieder die Legende die Schärfe dieser Erkenntnis. Anderseits macht sie aus dem Kostümbild Begebenheiten. Gern stellt Guys zwei ganz identische Figuren nebeneinander, dieselbe Schleife, dasselbe Tuch, denselben Hut, sodass Parallelen von Flächen und Linien entstehen, die eine nur als Nuance bemerkte Eigentümlichkeit vervielfachen. Mit wahrer Leidenschaft machte er die Paraden, den Vorbeiritt grosser Reitermassen oder wiederholt im Bois denselben Einspänner mit den aus einem Stück gemachten Dienern.

Es ist der erste Versuch, aus dem Modernen ein Schema zu gewinnen, wie die Griechen das ihrige, die Gotiker das ihrige hatten, die erste Heroenmalerei unserer Zeit. Degas und Lautrec haben daran weiter gebaut.

Oft bereichert er den Typus und füllt ihn mit

festlicher Koloristik. Das Aquarell, dem er eine ungeahnte Tonart entlockte, wird hier zum mächtigen Farbengemälde. Sicher blieb immer das Grau seine reichste Farbe, aber er war nichts weniger als darauf eingeschworen. Es lag seinem Temperament, seiner bis zum Spleen getriebenen Diskretion; er hatte sich so darin eingesponnen, dass ihm die glücklichsten Wirkungen gelangen, wo er sich mit einem Minimum von Mitteln begnügte, ja dass er zuweilen strauchelte, wo er materieller zu werden und der üblichen Malerei näher zu kommen strebte. Aber es giebt bei Beurdeley und namentlich bei den Beltrands gerade ganz wunderbare Dinge, die nicht in Grau, sondern in mehr oder weniger reinen Farben gemacht sind; Einzelfiguren aus dem zartesten Gelb, Tänzerinnen in gehauchter Gaze aus Blau, Kostbarkeiten, die man den Persönchen des XVIII. Jahrhunderts vorzieht. Sie leben für sich in stiller Abgeschiedenheit, während man bei den früheren immer an schöne Malerei denkt. Denn das ist das Beste an Guys, dass all diese Stilisierungen mit schlechterdings grotesken Mitteln nicht das stärkste Dasein hindern. Nie merkt man die Absicht. Freilich, wer würde darauf kommen, dass es diesem Berichterstatter einfiel, mit seinen Dingen Arabesken zu geben! Man glaubt hier vielmehr, dieselbe Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit zu finden, die die Impressionisten gebracht haben.

Zu diesen gehört denn auch Guys, wenn man ihn plazieren will; Impressionist vom reinsten Wasser. Schon die spanische Breite weist auf Manet, und der sagte dem Alten wohlverdienten Dank, als er ihn in dem schönen Porträt verewigte, das früher bei Ch. Ephrussi war, jetzt in Amerika ist (Duret No. 69, S. 298). Manet's Porträt aus dem Jahre 1861, die braune „Geliebte Bandelaires“ in berliner Besitz, die Frau auf dem Sopha in dem ungeheuren weissen Kleid, aus dem das unwahrscheinliche Bein hervorschaut, ist die genaue Fortsetzung des Guys, in grösstem Maassstab. Wer die winzige Skizze zu dem Bild gesehen hat, die in der Insel-Mappe in Farbendruck erschien, wird den Zusam-



menhang noch leichter erraten. Dabei fällt mir ein schönes Faksimile nach einem Guys in derselben Publikation ein, die stattliche Dame in ganzer Ballstaat-Figur mit den gewaltigen weissen Armen. Wie aus Erz stehen diese Damen da und fordern ihre Herren in die Schranken, — kaiserlich, ich kann mir nicht helfen.

Impressionist war Guys und — Grieche. Selbst in diesem ganz Naiven meldet sich das Ur-Antike der französischen Kunst. Man denkt bei seinen Paraden an die zierlichen, aus Linien gemachten, halb verwischten, Pferdebeine der François-Vase, und in den Arabesken faullenzender Frauen zittert, wie durch Nebel hindurch, der Rhythmus alter Bacchanalien. Grieche, nicht so bewusst, viel weniger formal, und doch formentiefer, echter und stärker als Beardsley, der ihn auch geliebt hat.

Nur in diesem Sinne darf Guys als Historiker der Zeit gelten, die der Republik voranging. Es gibt wenige, von denen man das Gleiche sagen kann. Nur der schlimm verkannte Eugène Lami gehört gleich intim und in gleicher Freiheit in diese Sphäre, der Maler des Hofes, der Rennen und Feste, den Degas in seinen Sportbildern fortsetzte. Beide sind sich bei aller Verschiedenheit sehr ähnlich. Lami zeigte das Englische noch viel deutlicher als Guys, aber nicht das Weitere, das versteckt Griechische, und war überhaupt weniger versteckt. Er besass reichere Mittel und war richtiger Maler, ein Meister des Pinsels und der Farbe, der die Malerei liebte. So reich er erscheint, den grössten Reiz hat er mit Guys gemein, den Stil, der aus den Bildern Legenden macht. So wirkt sein schönstes Werk, der Einzug in die Tuilerien bei Rouart. Es war ein lichterer, zugänglicher Geist, in dem noch einmal das Frohlocken einer bevorzugten Menge leises Echo fand, intimer als das Dix huitième, eher wie Guardi es malte. In seiner prickelnden Malerei fliesst ein Tropfen Ironie, die reinen Farben umschwebt ein Hauch wehmütiger Ahnung von dem Ende des Spiels. Guys umwindet es mit grauem Trauerflor. In beiden bereitet sich die Kunst vor, die keinem Kaiser mehr dient. Die Maler sind die Fürsten geworden und teilen die Einsamkeit und das Missverstandensein der Grossen.



CASPAR FRIEDRICH, GREIFSWALD IM MONDSCHEIN. IM BESITZ DES MUSEUMS VON CHRISTIANIA



CASPAR FRIEDRICH

VON

ANDREAS AUBERT

„Allgemein gefallen wollen
Heisst dem Gemeinen gefallen;
Nur das Gemeine ist allgemein.“
(Aphorismen von Friedrich.)

DAHL und Friedrich, die als Kunstgenossen, als Hausgenossen und innige Freunde in gegenseitiger Bewunderung für ihre Persönlichkeiten und ihre Kunst im Leben und im Bewusstsein ihrer Zeit so eng verknüpft waren — hatten ein sehr verschiedenes Schicksal im Urteil der Nachwelt.

Dahl lebt im Bewusstsein des norwegischen Volkes nicht nur als unser erster, sondern auch unser grösster Maler. Als Begründer der Malkunst des neuen freien Norwegens. Als einer der grössten Bahnbrecher für eine neue Landschaftskunst in Europa. (Wir können dies Urteil durch die Sammlung seiner Werke in unserer Nationalgalerie beweisen.)

Aber *Friedrich*, der diese Ehre mit ihm teilt, — der in noch höherem Maasse Anspruch darauf hat unter die Bahnbrecher in Europa gerechnet zu

werden, weil er von beiden sowohl der frühere, — er war ganze 14 Jahre älter als Dahl — als auch der eigentümlichere und konsequentere in seiner Eigenart war, Friedrich, der deutscheste von Deutschlands Malern, ist von Deutschland vergessen. Die deutsche Kunstgeschichte, die damit begann seine Gestalt zu verzeichnen bis sie zum Zerrbild ward, scheint damit enden zu wollen, ihn aus ihren Annalen auszurangieren.

Dahl hat seinen Biographen gefunden. Ich habe es als ein Glück empfunden, Jahre meines Lebens dazu anzuwenden, seine Gestalt ins volle Tageslicht zu rücken.

Aber von Friedrich in seiner einzig dastehenden tiefen Eigenart als Mensch und Künstler halte ich im grossen und ganzen noch mehr.

Daher war es mir eine frohe Ueberraschung, als die Redaktion dieser Zeitschrift mich um einen Aufsatz über ihn für „Kunst und Künstler" bat.

❋

In den ersten Jahren nach Friedrichs Tod hat Dahl einige Gedanken über ihn niedergeschrieben.

„Friedrich," schreibt er, „wurde von seiner Zeit nicht recht verstanden, oder doch nur von sehr Wenigen. Die Meisten sahen bei ihm nur einen unnatürlich gesuchten Mysticismus. Aber das trifft nicht zu. War seine Vortragsweise auch oft etwas steif, so lagen darin doch die Grundzüge einer grossen Naturtreue und feinen Beobachtung, getragen von einer Einfachheit in der Auffassung, die oft ans Peinliche oder Leere grenzte. Und nicht selten scheint Friedrich die Grenze zwischen Malkunst und Dichtkunst überschritten zu haben. In seinen Neigungen und Bedürfnissen duldete er keine, scheute er vielmehr all jene Ueberladungen, die jetzt die Welt erdrücken. Darum trat er in diesen Dingen gewissermassen als Opposition auf, ging auch, wie mir scheint, in jeder Hinsicht etwas zu weit."

In einem andern Bruchstück führt Dahl dieselben Gedanken etwas weiter: „C. D. Friedrich ist keineswegs ein Liebling des Glücks gewesen, und es erging ihm wie es oft den tiefsten Naturen in ihrem Leben ergeht, sie werden von Wenigen richtig verstanden und von den Meisten falsch. Die Zeit sah in seinen Bildern konstruierte Ideen ohne Naturwahrheit. Darum kauften Viele seine Bilder nur mehr als Kuriositäten oder weil sie, vornehmlich während der Zeit der Freiheitskriege, eine eigene, ich möchte sagen politisch prophetische Deutung darin suchten und fanden, Hinweise auf eine allmächtige, unsichtbare Hand, die in die verworrenen Geschicke der Menschen und die Befreiung Deutschlands vom Druck des fremden Joches eingreift."

„Künstler und Kunstkenner sahen in Friedrich nur eine Art Mystiker, weil sie selber nur das Mystische suchten . . . sie sahen nicht Friedrichs treues und gewissenhaftes Naturstudium in Allem, was er darstellte; denn Friedrich wusste und fühlte recht wohl, dass man nicht die *Natur* selber malt oder malen kann, sondern die eignen *Empfindungen* — diese jedoch müssen natürlich sein. Friedrich sah es auf eine eigen tragische Weise, die zwar nicht gerade gesucht, allein übertrieben in bezug auf dasjenige war, was in der Malerei dargestellt werden kann."

„Dies war wohl eine Folge seiner Eigentümlichkeit, und wäre er nicht so gewesen, hätte er nicht werden können was er war: einer der originalsten, eigentümlichsten Menschen und Künstler, die ich gekannt, der nicht seinesgleichen fand und wohl auch nicht sobald wieder zu finden sein wird. Viele haben ihn nachgeahmt, doch noch hat keiner verstanden, jenes stille Naturleben wiederzugeben, das für Friedrichs Kunst so eigentümlich war und seinen scheinbar oft steifen Bildern einen eignen Reiz giebt."

An anderer Stelle, unter den Aphorismen, wo Dahl sich selber klar darüber zu werden versucht wer der grösste Landschaftsmaler gewesen, stellt er Friedrich in so guter Gesellschaft wie Claude Lorrain, Caspar Poussin, Salvator Rosa, Ruisdael, Everdingen, Willem van de Velde, Dubbels und Männern gleichen Wertes als einen derjenigen hin, die — ohne dass ein Einzelner als der einzig grösste bezeichnet werden könnte — den Ausdruck für etwas tief Eigentümliches gefunden haben. Und Dahl versucht zugleich seine Eigentümlichkeit zu bestimmen. In Friedrichs „Landschafts-Elegien" sagt er, ist „das stille Naturleben in einer Art tragischer Mystik" dargestellt. Seine „Landschaften gleichen oft mehr Silhouetten-Schattenbildern", ähnlich wie auf „griechischen Urnen", die allein durch ihre „Umrisse", ohne ganz durchgearbeitete Form „doch die Grundidee einer tiefen und hohen Kunst enthalten". „Gerade dadurch haben Friedrichs Landschaften . . . als Traumbilder einer ungekannten Welt — eine eigen tiefe Poesie."

Ein treffenderes und umfassenderes Urteil hat



niemand gefällt. Männer wie Carus in Deutschland oder der Kunsthistoriker Häyen in Dänemark haben mit grösstem Nachdruck seine künstlerische Tiefe und seine bahnbrechende Bedeutung in der Entwicklung neuerer Landschaftsmalerei hervorgehoben. Aber sie haben nicht, jedenfalls nicht mit der gleichen Kraft wie Dahl die Grenzen seiner Kunst nachgewiesen.

✵

Friedrichs Kunst spiegelt sein Leben wieder: dies stille, tiefe, einsame Leben — so voller Schmerz, lange voll schwarzer Melancholie — das aber auch jene lichte Freude kannte — eine Freude über Gottes Lebenswunder in der Herrlichkeit alles Erschaffenen. Wenige haben mit einem Ernst wie Friedrich Kunst und Leben als Gottesdienst betrachtet.

Ich habe unter seinen nachgelassenen Papieren, wahrscheinlich aus verhältnismässig frühen Jahren als er noch unverheiratet war, folgende Verse von ihm gefunden. Seit 1817, als er als Mitglied der Kunstakademie in Dresden ein festes jährliches Gehalt von 150 Thalern bezog, und seit 1818, als er sich verheiratete, kam mehr Licht in sein Leben.

Ihr nennt mich Menschenfeind,
Weil ich Gesellschaft meide.
Ihr irret euch,
Ich liebe sie.
Doch um die Menschen nicht zu hassen
Muss ich den Umgang unterlassen.

✵

Kann dich denn nie Langweile plagen,
So hör ich öfters Leute fragen,
Stets sieht man dich allein.
Um nicht von Langeweil geplagt zu sein
Halt ich mich fern von euch, allein.

✵

Warum, die Frag' ist oft zu mir ergangen,
Wählst du zum Segenstand der Malerei
So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab?
Um ewig einst zu leben
Muss man sich oft dem Tod ergeben. — —

„Sein Leben war ein langes Unglück,“ heisst es in einem kurzen Nekrolog in Schorns „Kunstblatt“ vom 9. Dezember 1840, zwei Tage nach seinem Tode. Er starb in Armut, wie er in Armut gelebt hatte; . . . „er hätte mit den Seinen sorgenfrei leben können, wenn er nicht bis zum Uebermass gegen Dürftige wohlthätig gewesen und auch oft sehr gemissbraucht worden wäre.“ Er konnte seinen letzten Heller fortgeben. In seinen Bedürfnissen und seiner Lebensweise war er äusserst genügsam. Geld auf Zinsen zu geben, hielt er für Sünde, kannte weder in seinem Leben noch in seiner Kunst Ueberflüssiges.

Ich gebe hier eine Beschreibung seines Selbstporträts, einer Bleistiftzeichnung von ihm für Carus' Album, die jetzt Eigentum des Stadtmuseums in Dresden ist.

Friedrich war lang, knochig und hager, hellblond, mit bleichem länglichen Gesicht und grossen, tiefblauen Augen unter stark geschweiften hellen Brauen. Als junger Mann trug er einen vollen, dichten Bart. Aeusserlich und in der Tracht glich er auf diesem Selbstporträt einem hübschen nordischen Seemann. In schwedisch Pommern geboren, war er lange unter dem Namen „der Schwede“ bekannt. Während seiner Sommerausflüge an der Küste in der Nähe seiner Geburtsstadt Greifswald und auf Rügen empfand er es als ein Glück, die dürftige Lebensweise der Fischer teilen zu können.

Wilhelm von Kügelgen erzählt in seinem liebenswürdigen Buch „Jugenderinnerungen eines alten Mannes“, dass sein bester, Friedrichs treuer, hülfreicher Freund Gerhard von Kügelgen ihn als Modell zu einer Darstellung von König Saul benutzt habe.

Wie Sauls Seele, hatte der Dämon der Schwermut auch die Seele Friedrichs zerrüttelt. Die Schwermut blieb für immer wie eine Narbe nach harten Kämpfen und Schmerzen zurück. Ganz jung, hatte er seinen Bruder beim Schlittschuhlaufen im Eise versinken sehen ohne ihn retten zu können und schrieb sich selber die Schuld zu. Diese Begebenheit wirkte wahrscheinlich mit als Grund dafür, dass er Dresden und nicht Greifswald zur festen Wohnstätte wählte.

Eine Zeit lang war seine Schwermut so tief — ebenso wie seine Unzufriedenheit mit sich selber, zu der möglicherweise noch Liebeskummer hinzukam —, dass er einen Selbstmordversuch machte. Carus, der seine Unzufriedenheit mit sich selber, — seine strengen Anforderungen an seine eigne Kunst als Gründe zu Friedrichs Lebensüberdruss hervorhebt, erzählt, dass er ihn nur ein einziges Mal dazu bewegen konnte mit einigen Freunden zusammen einen Abend bei ihm zu verbringen. So scheu war





er vor Fremden. Aber seinen Nächsten gegenüber gab er sich ganz und rückhaltlos. Der schwermütige Ernst war jedoch nur eine Seite seines Wesens. Unter Freunden war er gemütlich und munter, voller Scherz und kecker Laune: mit unerschütterlichem Ernst konnte er die komischsten Geschichten erzählen und war ein Kinderfreund sondergleichen.

Den Weihnachtsabend machte er stets zu einem Fest in seinem dürftigen Heim. Da wollte er viele Freunde um sich sehen. Mehrere Tage vorher schon begann er mit der Ausschmückung. Er schlug Leisten längs der Wände an, um Lichte zwischen Grün daran anzubringen und fertigte eine Leuchtkrone aus einem mit Grün umwundenen Tannenreifen — einen abgehauenen Tannenbaum wollte er nicht herein haben, er hatte ein zu zärtliches Gefühl für alles Lebende.

Noch ein anderer schlichter und von aller Sentimentalität freier Zug seiner Liebe für die Natur wird mitgeteilt: „In der Nähe von Friedrichs Heim „an der Elbe", — jetzt Terrassenufer No. 13, wo er von 1820 bis zu seinem Tode, von 1823 an zusammen mit Dahl, wohnte — an dem sogenannten Elbberg hatten Fischer und Fährleute einige Weiden angepflanzt, die die lange einförmige Linie der Flussufer unterbrachen und all das Grau mit ihrem feinen Grün belebten. Eines Tages waren die Zweige gestutzt. Da kaufte Friedrich sie, damit man sie in Frieden stehen liesse.

Alle die von Friedrichs Atelier erzählen, betonen wie ausserordentlich einfach es war: „Sein Atelier hatte eine grünlich graue Farbe; in demselben befanden sich ein hölzernes Schreibpult in seiner Naturfarbe, eine Staffelei und ein Stuhl. An der Wand hingen an einem Nagel eine Reisschiene, ein Winkelmass und eine Palette. Kam ein Freund zu ihm, mit dem er länger zu plaudern wünschte, bot er ihm den Stuhl an und setzte sich selbst auf die Erde."

Diese einfache Dürftigkeit war eine Art Lebens- und zugleich künstlerisches Princip. Er wollte die Bilder in seinem Innern nicht von äusseren Dingen stören lassen. Diesem Drang mit seiner innern Welt allein zu sein, hat Friedrich selber in seinen Aphorismen Ausdruck gegeben: „Schliesse dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild. Dann fördere zu Tage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf Andere, von Aussen nach Innen."

„Er machte nie Skizzen zu seinen Bildern. Er fing ein Bild nicht eher an, als bis es vor seinem Geiste fertig stand und der Geist ihn dazu trieb. Dann zeichnete er erst leicht mit Kreide und dann genau mit der Feder das Bild auf, untermalte es hierauf, so dass man die Zeichnung noch hindurchsah: gab dem ganzen Bilde einen leichten Ton, ungefähr wie man mit Sepia auf Papier tuscht; hier und da liess er die Lokalfarben vorherrschen. Dann musste das Bild — diese Untermalung — sorgfältig austrocknen, ehe er wieder an die Vollendung ging."

In dem Bildermaterial, das ich zu dieser Skizze wählte, befinden sich zwei Proben jener halbausgeführten Bilder. Sie illustrieren deutlich seine sichere, einfache Technik, die von Anbeginn seiner grossen Tüchtigkeit als Sepiazeichner und als Illuminator von Kupferstichen zuzuschreiben war.

❋

Unter Friedrichs hinterlassenen Papieren, die seine Schwiegertochter, die Blumenmalerin Frau Caroline Friedrich in Dresden mir zur Verfügung stellte, finde ich ein paar Blätter aus sehr früher Zeit, vom Jahre 1803.

Nachdem er bei Quistorf, dem Zeichenlehrer an der Universität Greifswald Unterricht im Zeichnen genommen, hat er von 1794—1798 an der Akademie in Kopenhagen studiert, worauf er sich in Dresden niederliess. Hier wie in Kopenhagen suchte er durch „Illuminieren" von Prospekten für Andere einen kärglichen Unterhalt. Als Künstler findet er bald Gönner: wir sehen ihn hier gerade mit einem Bilde von Stubbenkammer für den Grafen Putbus auf Rügen beschäftigt. Wahrscheinlich hat er die schwere Krise nach des Bruders Tod schon überwunden. Es ist als atmete er auf.



Auf einem losen Blatt — in einem Bruchstück — schildert er ein Sommeridyll auf dem Lande, ... wie die Tauben sich schnäbeln unter dem Dache und der Haushund in seiner Hütte, nicht an der Kette! so ruhig. „Die Henne führte ihre Kleinen im Grase umher. Alles schien Liebe und häuslichen Frieden zu verraten."

„Da bat ich Gott, und bitte ihn noch jetzt (doch nicht mein Wille, sondern sein Wille geschehe) er möge mir . . das Glück gewähren, in Ruhe mein Leben auf dem Lande zu verleben. Fern von dem gesitteten Volke — — —"

Unmittelbar darauf folgten auf der nämlichen Seite folgende Tagebuchaufzeichnungen: „Gott sey Dank! den 20ten Juli 1803. Gestern bezog ich meine Wohnung in Loschwitz, schön war der Tag, auch der Abend war schön. Ich hab gestern ein Lied zustande gebracht.

Der Abend.

Stille, horchet, stille!
Nicht einmal die Grille
Zirpt im hohen Gras.

✵

Alles ruht und schweiget.
Selbst die Blume neiget
Sanft ihr Haupt herab.

✵

Auch ich will mich schlafen legen,
Gottes Schutz und Gottes Segen
Wird beschirmen mich.

✵

Seelig wer mit frommen Herzen
Ohne all Gewissens Schmerzen,
Ohne Not und frei von Pein,
Schlummert sanft und ruhig ein.

Vom 27. Juli findet sich wieder folgende Notiz: „Soeben habe ich wieder ein Lied gemacht, es muss aber dem vorhergehenden voranstehen . . .

Am 5. August schreibt er: Täglich fühle ich das Glück des Landlebens mehr. Loschwitz wird mir immer werter und mit jedem Tage entdecke ich neue Schönheiten in diesem Grunde. Glücklicher wie ich mich jetzt dünke, kann wohl keiner sein, Gott sey Dank. — Hier — in der glücklichen Stimmung jener Tage scheint folgendes Blatt zu einem Prosagedicht zu gehören:



„Der Morgen.

Seelig wer vom Schlaf erquickt,
Wer mit frohem Auge blickt
Dankend zu dem Herrn.

✻

Seelig wer mit stillem Sinn
Schaut auf seine Arbeit hin
Und beginnt mit Freuden.

✻

Seelig wer, was er vollbringt
Wenn es ihm nach Wunsch gelingt,
Dient zum Heil der Menschen — —"

„Frühling.

Sanft sich hebende Hügel hemmen die Aussicht ins Weite; gleich dem Wünschen und Wollen der Kinder, sie geniessen der Gegenwart köstliche Zeit nicht anders, noch wollend was ferner liegt. Blühende Büsche, nährende Kräuter; duftende Blumen schliessen den stillen klaren Bach ein, in dem sich die reine lichte Bläue des unbewölkten Himmel spiegelt; wie in den Seelen der Kinder der Gottheit herrliches Bild. Kinder spielen, küssen und freuen sich, und das eine Kind begrüsst mit frohem Händeklatschen die kommende Sonne. Lämmer weiden im Thal und auf den Hügeln. Kein Stein ist hier zu sehen, kein dürrer Zweig,

kein abgefallen Laub, Friede, Freude und Unschuld und Leben athmet die ganze Natur.“

Ist das nicht, als hätten wir Ludwig Richters unschuldsreine Kunst vor uns: Natur und Leben mit kinderfrommen Augen gesehen, durch Gebet wie durch ein Bad geläutert, die ganze Welt frisch und jung wie am ersten Schöpfungstag. Auf keinen ist von Friedrichs Geist soviel übergegangen wie auf Ludwig Richter. Aber Friedrich war bei weitem mehr Maler.

Wie in einem einzigen vollen Akkord giebt ein anderes Bruchstück aus derselben Zeit das Gegenbild zu Friedrichs Frühling — augenscheinlich das Schlussbild jenes ersten Sommers in Loschwitz:

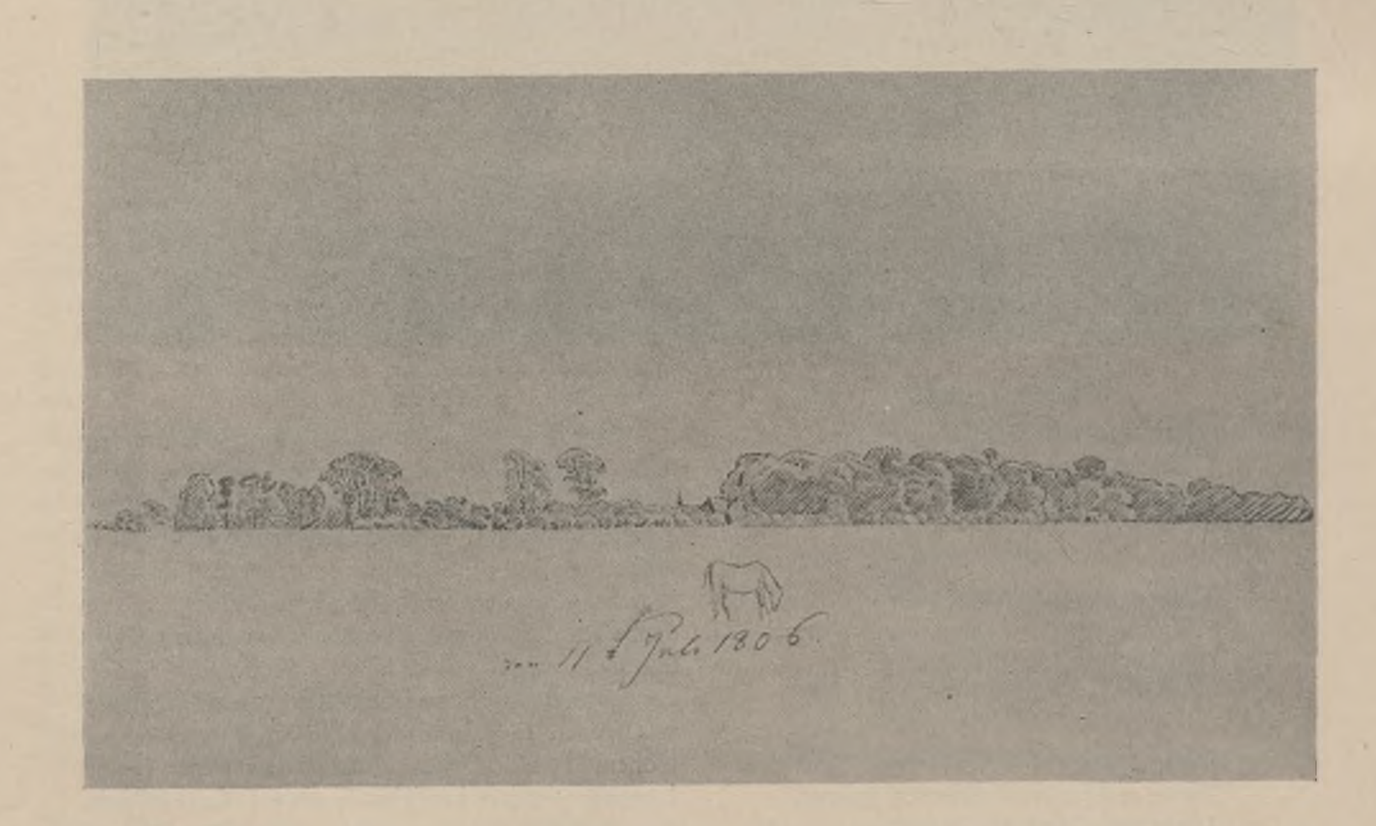
„Winter-Landschaft.

Du kennst meine Wohnung und die schöne Aussicht umher. Heute ruft mir zum ersten Mal die sonst so herrliche Gegend Vergänglichkeit und Tod zu, da sie mir sonst nur Freude und Leben entgegenlächelte. Der Himmel ist trübe und stürmisch und heute hängt er zum ersten Mal den schönen bunten Bergen und Gefilden seinen einfarbigen Winter-Mantel über. Erblasst liegt die ganze Natur vor mir, die noch vor wenig — —“

In diesem einfachen Akkord sind beide Seiten von Friedrichs Kunst: der Kinderfrohsinn und die Schwermut bereits angedeutet.

Für Friedrich ist die Natur der getreue Freund, der einzige völlig getreue. Der Natur vertraut er seinen Kummer an. Die Natur giebt ihm ihre unschuldigen Freuden dafür.

(SCHLUSS FOLGT)



GAULS ENTWURF EINES ELEFANTENBRUNNENS FÜR DEN STEINPLATZ IN CHARLOTTENBURG

WENN auf dem hübschen Steinplatz in Charlottenburg die Gaulsche Brunnenanlage — was noch nicht feststeht — zur Ausführung kommt, so hat die Zeitschrift „Kunst und Künstler" die Freude, zu diesem Ergebnis einiges beigetragen zu haben.

Im elften Heft des zweiten Jahrganges lenkten wir die Aufmerksamkeit darauf, dass von einer Gruppe von Bürgern Charlottenburgs beabsichtigt werde, der Stadt eine *Charlottenburgia* zu schenken, und drückten die Ansicht aus, dass es nicht unumgänglich nötig sei, eine *Charlottenburgia* zu stiften; dass es vielmehr angängig sei, auch ein anderes Motiv für einen Brunnen zuzulassen, dass es auch angebracht sei, neben Fritz Heinemann, der von der charlottenburger Gruppe herangezogen war, einige Bildhauer wie Gaul und Tuaillon zu einem Wettbewerbe mit freigestelltem Thema aufzufordern. Ein solches Preisausschreiben wurde erlassen, Tuaillon zog sich zwar zurück, weil ihm die Arbeit an zu viel anderen Aufgaben die Zeit wegnahm, Gaul aber gewann den Preis gegen Heinemann.

Er errang ihn mit dem Entwurf eines Elefantenbrunnens.

Die Ausstellung der Entwürfe — Heinemann hatte drei, Gaul zwei angefertigt — fand in der Akademie statt. (Diese liegt dem Steinplatz in Charlottenburg gegenüber.) Und wohl gewährte es ein eigenes Vergnügen, diese Ausstellung von Entwürfen, bei der Gaul siegreich blieb, gerade in der Akademie stattfinden zu sehen, der Heimstätte und dem Symbol eben jenes Stils, der, in Gestalt der drei Heinemannschen Entwürfe, von den vereinigten Preisrichtern soeben aufs Haupt geschlagen wurde.

Bei der Besichtigung der Entwürfe lernten wir auch den Kopiensaal der Akademie kennen. In ihm fand die Ausstellung statt.

Die Kopien, die in diesem Raum aufgehängt sind, erscheinen durchweg flach, wesenlos, hingeblasen. Man kann bei ihrem Anblick nicht umhin an die Kopiensammlung der pariser école des beaux-arts zu denken, wie man leider auch beim Betreten der Akademie an die feingeschnittenen, man möchte sagen feingeschliffenen Bauten der école des beaux-arts sich erinnert oder besser nicht erinnert. Es steckt doch eine ganz andere Kultur in dem pariser Bauwerk und selbst in den Kopien, die dort bewahrt werden. In jener Kopiensammlung in Paris befinden sich einige auserlesene Stücke, von Henner z. B. eine Nachbildung nach einem Holbein, die ganz „verhennert" und persönlich geworden ist; von Baudry eine Anzahl von Kopien nach Fresken der sixtinischen Kapelle, Baudry ist hier nicht das Glück zuteil geworden, sich mit dem Geiste Michelangelos vermählen zu können, wohl aber ist es ihm gelungen, durch eine Art von selbständiger Schmiegsamkeit und Grazie den Eindruck von etwas annähernd Lebendigem zu erzielen. Doch derartige Kopien sind nur einem Glückszufall zu vergleichen; an ihnen die Kopien der berliner Akademie kontrolieren zu wollen würde eine Ungerechtigkeit

bedeuten. Lediglich die grosse Mehrheit der pariser Kopien ist es erlaubt mit den berliner Kopien zu vergleichen — jene Kopien, die von Schülern der pariser Akademie angefertigt wurden, die hernach keine Meister geworden sind. Und da muss man sagen, dass in den Ergebnissen des pariser Unterrichts ein unendlich sorgfältigeres Studium zu erkennen ist.

Nun die Entwürfe von Gaul und Heinemann.

Für Gaul konnte man es bedauern, dass er sich nur mit einem so unerheblichen Akademiker wie Heinemann zu messen hatte. Der Sieg erschien fast zu selbstverständlich. Die drei Heinemannschen Entwürfe fochten nur untereinander — um den Preis der Inferiorität. Uns ist es vorgekommen als ob, trotzdem wir auch den Pan mit den Nymphen und den Polyphem mit einer Nymphe sehr schlecht fanden, das Projekt der *Charlottenburgia* doch das elendeste wäre und die Palme im Missglücktsein verdiente.

Man kann von der Charlottenburgia kaum eine andere Beschreibung geben als die, dass eine ungeschlachte Frauenfigur auf einem Bierkrug steht, der annähernd so hoch und so umfangreich wie sie selbst ist und dass mager erfundene Seepferdchen ihr zu Füssen Wasser speien, während zwei Gestalten der Schiffahrt und des Handels zur Linken und Rechten auf eingefügten Sockeln ruhen. Der übliche Schematismus in dem Allen. Man würde die Geschichte ledern nennen, wenn es sich nicht um etwas handelte, das gerade in Stein oder Bronze ausgeführt werden soll. Den beiden andern Entwürfen Fritz Heinemanns wollen wir darum nicht das Wort reden: sein Pan mit Nymphen ist total ungegliedert, ein Knäuel ist noch längst keine Gruppe; und dem Polyphem mit einer Nymphe fehlt alle Freiheit. Dieser Polyphem wirkt etwa wie ein griesgrämiger Beamter, der sich vom Stande der Polizisten nur dadurch unterscheidet, dass er, wenn er sieben Fuss hoch ausgeführt würde, über ihr Maass ginge. Er trägt eine kleine Nymphe im Arm wie eine Person, die er ohne hinzusehen arretiert hat.

Heinemann hat, sozusagen, „Zwangsvorstellungen“ geschaffen: niemand vermag an sie zu glauben. Es ist eine Pein, sie zu sehen.

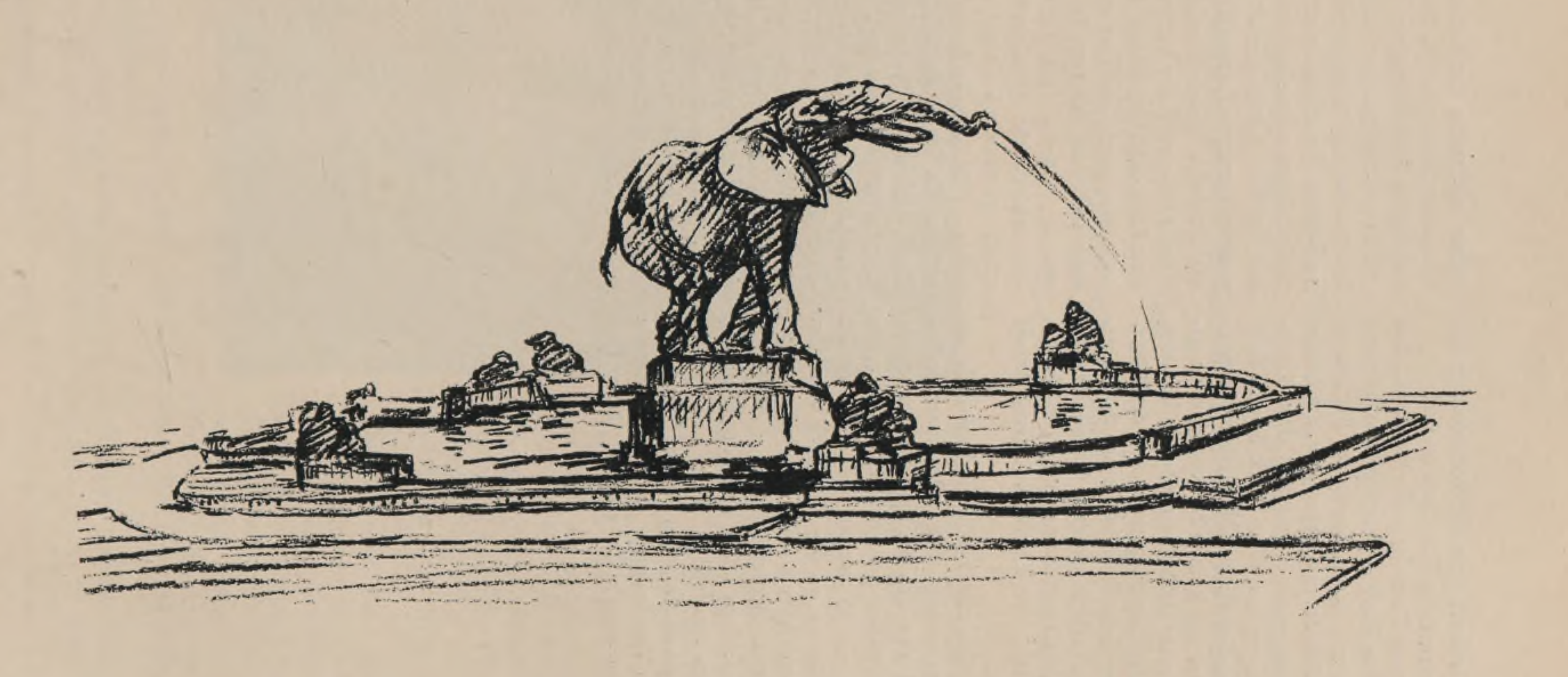
Den drei Entwürfen gemeinsam ist erstens der abscheuliche rosenfarbene Ton des Materials, in dem sie ausgeführt sind. Dieses süsslich Rosenfarbene unterstützt noch die Idee, die man beim Anschauen der kleinen Puppen gewinnt: dass sie Entwürfe für Tafelaufsätze oder für Konditoren bedeuten, die sie in Marzipan umsetzen. Zweitens ist ihnen gemeinsam die dilettantische Wasserbehandlung: die Strahlen kommen bald hier, bald dort durcheinandergepurzelt; die Erfindung des Wasserergusses bei diesen Figuren ist weit entfernt davon organische Linien aufzuzeigen.

Eben diese Sicherheit imponiert bei Gaul. Umsomehr, als wir bei diesem ausgezeichneten Künstler daran gewöhnt sind ihn in kleinen Formaten schaffen zu sehen. Vor diesem Modell eines Brunnens ruft man sich aber wieder ins Gedächtnis, dass immer das Kleine bei Gaul schon gross ist. Nichts ist bei Gaul klein, das heisst aus Details zusammengefügt; Alles bei ihm gross, seine kleinen Gänse, seine kleinen Katzen — gross und plastisch.

Es imponiert ferner bei diesem Elefanten die Reinheit. Gaul wird uns keinen Genre-Elefanten vorsetzen, keinen Elefanten mit Zufälligkeiten: sondern den Extrakt, den reinen Typus der Gattung. Hier haben wir nur die Skizze, aus der wir den Weg des Künstlers schon ahnen. Wer Gaul kennt, der weiss, welchem Studium er sich unterziehen wird, wenn er an die Ausarbeitung des Modells geht. Es beginnen dann wochenlange Studien, am Skelett, im zoologischen Garten; aus dem Zusammenschluss der Inspiration des gestaltenden Künstlers mit seinem Studium geht am Ende das Werk hervor.

Er scheint freilich ein Spezialist zu sein: „nur“ Tierbildhauer. Auch Barye war *nur* Tierbildhauer. Die Natur hatte diese beiden Künstler nicht anders gewollt. Von Barye giebt es allerdings einige Menschendarstellungen, sie sind — soweit man das bei Barye, einem der grössten Bildhauer des 19. Jahrhunderts, sagen kann — konventionell; auch einiges Kunstgewerbliche giebt es von Barye; es ist nicht erheblich. Gross ist er allein in der Tierplastik. Grösser als irgend ein Tierbildner seit der gotischen Zeit. Gaul scheint in sich den Beruf zu einem deutschen Barye zu tragen.

Wundervoll hat er die Wasserlinien behandelt. Wie es eine Qual ist, das Gestümper der Wasserlinien bei den Heinemannschen Entwürfen zu verfolgen, so ist es eine Freude, die Grösse, Wucht und ruhige Einfachheit des Ergusses der Wasserstrahlen bei dem Gaulschen Entwurf zu betrachten. Dann hatte man in der Akademieausstellung auch das Vergnügen, auf einem Karton, der den Elefantenbrunnen im Zusammenhang mit den hinter ihm befindlichen Häusern des Steinplatzes zeigte, wahrzunehmen, wie ausserordentlich sich die Komposition dem Steinplatz einschmiegt. Sie erscheint wie für



AUGUST GAUL, SKIZZE DES ELEFANTENBRUNNENS

ihn geschaffen. Dennoch geht die Komposition auf einen älteren Entwurf des Künstlers zurück.

Schon aus dieser Tatsache sieht man nun, dass die Absicht, die dem Entwurf untergeschoben worden ist: es seien mit dem „dressierten Elefanten" die Eleven des Gebäudes von gegenüber, die Eleven der Kunstakademie gemeint worden, dem Künstler völlig ferngelegen hat. Das Werk ist aus einer rein künstlerischen Freude am Objekt hervorgegangen. Der Künstler hat keinen Nebengedanken gehabt. Dies muss man nicht allein deshalb betonen, weil die irrige Meinung aufgetreten ist, der Künstler hätte eine ironische Idee bei seiner Arbeit gehabt, es muss vor allem aus dem Grunde hervorgehoben werden, weil nur, indem man jeden Nebengedanken bestreitet, der Charakter dieser Arbeit ausgedrückt wird.

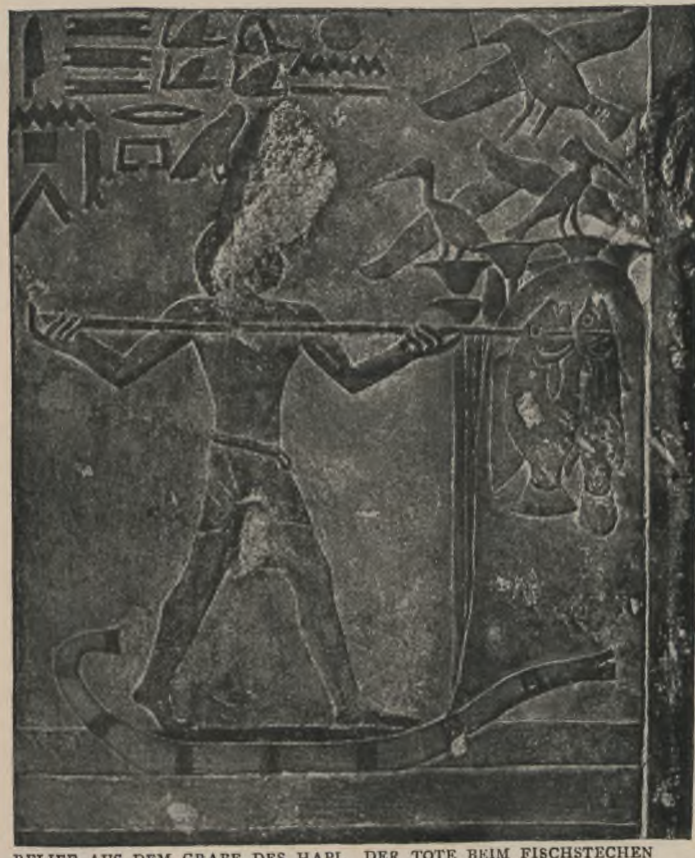
Ob freilich diese rein künstlerische Freude am Objekt gewürdigt werden mag? Ob ferner ein beträchtlicher Teil des den Steinplatz benutzenden Publikums die Schönheit geniessen wird, die in dem Zusammengehen — so nennen die Künstler die vollständige Harmonie — des Elefanten mit dem Platze liegt? Denn fürwahr wird der Platz mit dem Elefanten sich zusammenschliessen wie die Plätze in unseren alten Städten schön sind, die mit ihren Monumenten Eins wurden!

Solches Zusammenklingen schon aus dem Modell und den Zeichnungen zu empfinden setzt eine gewisse Schwungkraft voraus. Man darf sagen: erst wenn der Elefant nicht mehr als eine Bronze erscheinen wird, die „eigentlich" aus einer kolonialen Ausstellung von Elfenbeinprodukten sich auf den Steinplatz nur verirrt hat; wenn die das Brunnendenkmal umgebenden kleinen Gruppen von hockenden Pelikanen nicht mehr als plastische Schöpfungen angesehen werden, die es im Grunde sich gebührt hätte dem Vogelhause eines zoologischen Gartens einzuverleiben: — dass erst dann der Gaulsche Brunnen wirklich gewürdigt wird. Vom Volke wird der Entwurf momentan noch als eine Kuriosität betrachtet. Den Gaulschen Brunnen muss erst noch die Zeit umspinnen. Es mussten auch viele von den alten Brunnen von der Zeit umsponnen werden, ehe sie dem Volke lieb werden konnten, manche der alten Brunnen waren vielleicht ursprünglich dem Volksempfinden noch verwunderlicher. Für das Volksempfinden ist es schwer, sich in die Phantasie hineinzuversenken, die ein Kunstwerk schuf, das erst in diesen Tagen entstand. Es geniesst die Phantasie eines Kunstwerks erst, nachdem es mit ihm vertraut geworden. Wann dieser Zeitpunkt bei dem Gaulschen Brunnen eintreten wird, vermögen wir nicht zu bestimmen. Es ist eine Zukunftsfrage und den Propheten wollen und können wir nicht spielen. Unsere Aufgabe kann nur sein, darauf hinzuweisen, dass um des Organischen seiner Schönheit willen der Gaulsche ursprüngliche dabei wohltemperierte Brunnen seine Aufstellung an einem öffentlichen Platze vollauf verdient. H.

ALT-AEGYPTISCHE TIERDARSTELLUNGEN

VON

HEINRICH PUDOR



RELIEF AUS DEM GRABE DES HAPI. DER TOTE BEIM FISCHSTECHEN

DAS Interesse an künstlerischen Tierdarstellungen hat in unseren Tagen eine ausserordentliche Ausdehnung gewonnen. In der Litteratur haben besonders Kipling und Maeterlinck Meisterwerke der Beobachtung intimen Tierlebens geschaffen, in der Malerei Bruno Liljefors, in der Plastik Gaul, Fremiet und Gardet, um nur Beispiele anzuführen. Man vergegenwärtigte sich die tief eindringende Kraft, mit welcher der mit den Präraffaeliten so eng verwandte Maurice Maeterlinck das Leben der Bienen dargestellt hat. Man denke an ein Bild wie Sträckande Ejder von Bruno Liljefors, vor welchem man sich von den Wohnstätten der Menschen weit, weit entfernt glaubt, und den Pulsschlag des Naturlebens in nordischer Einsamkeit, Wildheit und Grösse zu vernehmen glaubt. Zugleich aber begann man dem Tierleben aufs neue die humorvolle Seite abzugewinnen. Gerade nach dieser Seite schuf Kipling* klassische Studien, zum Beispiel in seinen Darstellungen des intimen Lebens der Elefanten des amerikanischen Urwaldes. Ich erinnere auch an die köstliche Humoreske Arthur Colton's Liebchen, eine Geschichte von zwei Menschen, einem sentimentalen Walfisch und einem Huhn. Der Zeitgeist verlangte hiernach und das Kunstgewerbe folgte ihm.

Blickt man aber zurück und fragt, ob nicht etwa schon in früheren Zeitperioden ein tieferes Interesse und Verständnis für die Tierseele hervorgetreten ist, so wird man hierbei in erster Linie an das alte

* vergl. auch die ausgezeichneten Illustrationen J. Charle Dollmans zu Kiplings Tierphantasien, z. B. „Movglie."



KOPF EINES STEINBOCKS VOM VORDERTEIL EINER BARKE. 1600—1100 v. CHR.



LIEGENDER WIDDER VON AMENOPHIS III.
GEWEIHT UM 1450 V. CHR.

Aegypten denken. Gerade die Forschungen und Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte haben einen ungeahnten Reichtum an Tierdarstellungen in Aegypten, Kleinasien, Babylonien zu Tage gefördert. Ueberblickt man dieselben, so kann man nicht zweifeln, dass schon im Altertum die Tierseele, nicht nur das Tieräussere mit bewundernswerter Eindringlichkeit künstlerisch dargestellt worden ist. G. Maspero schreibt in seinem klassischen Werk „Aegyptische Kunstgeschichte": „Die einzelnen Tiere sind in ihrem eigentümlichen Gange, ihrem Ausdruck, der Bewegung ihrer Glieder genau nach dem Leben dargestellt. Der langsame und gemessene Gang des Stieres, der kurze Schritt, das nachdenkliche Ohr und das ironische Maul des Esels, der kurze und ruckweise Trab der Ziegen, der Lauf des Windhundes auf der Jagd sind in Linien und Ausdruck vortrefflich wiedergegeben. Bei den wilden Tieren ist die Ausführung ebenso vollendet wie bei den Haustieren. Nirgends hat man besser als in Aegypten die stille Kraft des ruhenden Löwen, den tückischen schleichenden Gang des Leoparden, die Grimassen des Affen, die etwas steife Grazie der Gazelle und der Antilope zum Ausdruck gebracht."

Die Museen in Paris und Berlin besitzen die hervorragendsten Beispiele altägyptischer Tierdarstellungen, sowohl was Monumentalplastik, Reliefplastik als Kunstgewerbe betrifft. Bekanntlich ist das Tier im alten Aegypten mit dem Götterglauben eng verquickt, die meisten Tiere waren heilig und jeder Gottheit war ein Tier geweiht, so der Schakal dem Gotte Anubis, der Ibis dem Gotte der Weisheit Thoth, der Sperber dem Gotte Horus, der Apis dem Ptah, der Löwe dem Gotte Sechmet. Der Gott Hathor wird mit einem Stierkopf dargestellt, Bast, die Göttin der Freude, mit einem Katzenkopf, der Gott Amon mit einem Widderkopf. In den Tempeln wurden als Weihgeschenke Tierfiguren aus Bronze dargebracht, auf die Särge wurden Tierfiguren aus Holz oder Bronze zum Schutze des Toten gestellt, zum Beispiel Vögel mit Menschenköpfen, auf die Brust des Toten legte man „Skarabäen", d. h. Nachbildungen des Käfers, als des Symbols der Auferstehung, aus Fayence oder Halbedelsteinen. Vor den Tempeln standen Tierstandbilder oder Sphinxe, zum Beispiel auf der Allee von Luxor nach Karnak zu beiden Seiten Androsphinxe (Menschenkopf mit Löwenleib) und Kriosphinxe (Widderkopf mit Löwenleib). Selbst an der Aussenseite der Häuser wurden Tierreliefdarstellungen angebracht.



NILPFERD MIT AUFGEMALTEN BLUMEN UND VÖGELN. 2200—1900 V. CHR.

Eine grosse Zahl dieser oft in hohem Masse künstlerischen Tierdarstellungen haben sich erhalten und sind im londoner British Museum, im Louvre in Paris und im Alten Museum in Berlin aufgestellt. Häufig ist die Wiedergabe gewiss eine rohe, nur andeutende. Aber stets ist das Charakteristische des Tieres mit Eindringlichkeit und Liebe wiedergegeben, und die Naturwahrheit und zugleich Naivetät der Auffassung gemahnt manchmal an Japan. Wir erinnern an den im Laufen anhaltenden Hasen, an die aus Silber gearbeiteten Silberfischchen, an die immer in derselben Weise wiederkehrenden, typisch aufgefassten Katzen (vergl. unsere Abbildung), an die Krokodile und Eidechsen, an die betenden Affen, an die hölzernen Sperber und Schakale, an die Darstellung des merkwürdigsten Tieres der Erde Ichneumon, das einem alten Glauben zu Folge nur von der Luft leben soll, und an den unübertrefflichen Widderkopf aus Bronze im berliner Museum.

Es ist kein Zweifel, dass der Glaube an die Seelenwanderung für die Innigkeit der Auffassung des Tieres im Altertum eine Voraussetzung gewesen ist. Wer sich über diese eingehender zu informieren wünscht, sollte die Schrift J. G. Schlossers „Ueber die Seelenwanderung“ und Conz „Die Schicksale der Seelenwanderungshypothese“ lesen. Nach dem ägyptischen Glauben wanderte die Seele durch allen Tiergattungen, um nach 3000 Jahren wieder im Menschenleibe zu erscheinen. Sehr interessant für unseren Gegenstand sind die Auslassungen Platos, nach denen die Seelen bei ihrer Wanderung sich solche Tierleiber aussuchen, welche dem Charakter der Menschen, in denen sie zuerst gewohnt haben, am meisten entsprechen, so dass also die Seelen der Tyrannen in Wölfe oder Geier, arbeitsame in Bienen oder Ameisen übergehen. Dieser Glaube muss auch bei den altägyptischen Tierdarstellungen eingewirkt haben; wenn der Künstler das Schakal darstellte, dachte er an einen zornigen, gierigen Menschen, wenn er den Affen darstellte, an die Weisheit des Menschen u. s. f. Während also die moderne Tierplastik gerade die Seele des Tieres selbst wiederzugeben sucht, sahen die Aegypter in den Tieren verwandelte Menschen. Auch hiervon abgesehen haben indessen jene altertümlichen Tierdarstellungen auch für uns ein lebhaftes Interesse.



RELIEF AUS DEM GRABE DES HAPI. DIENER FÜHREN DIE TOTENOPFER VOR



BRONZEFIGUR EINER KATZE. NACH 100 v. CHR.

AUS DER CORRESPONDENZ VINCENT VAN GOGHS

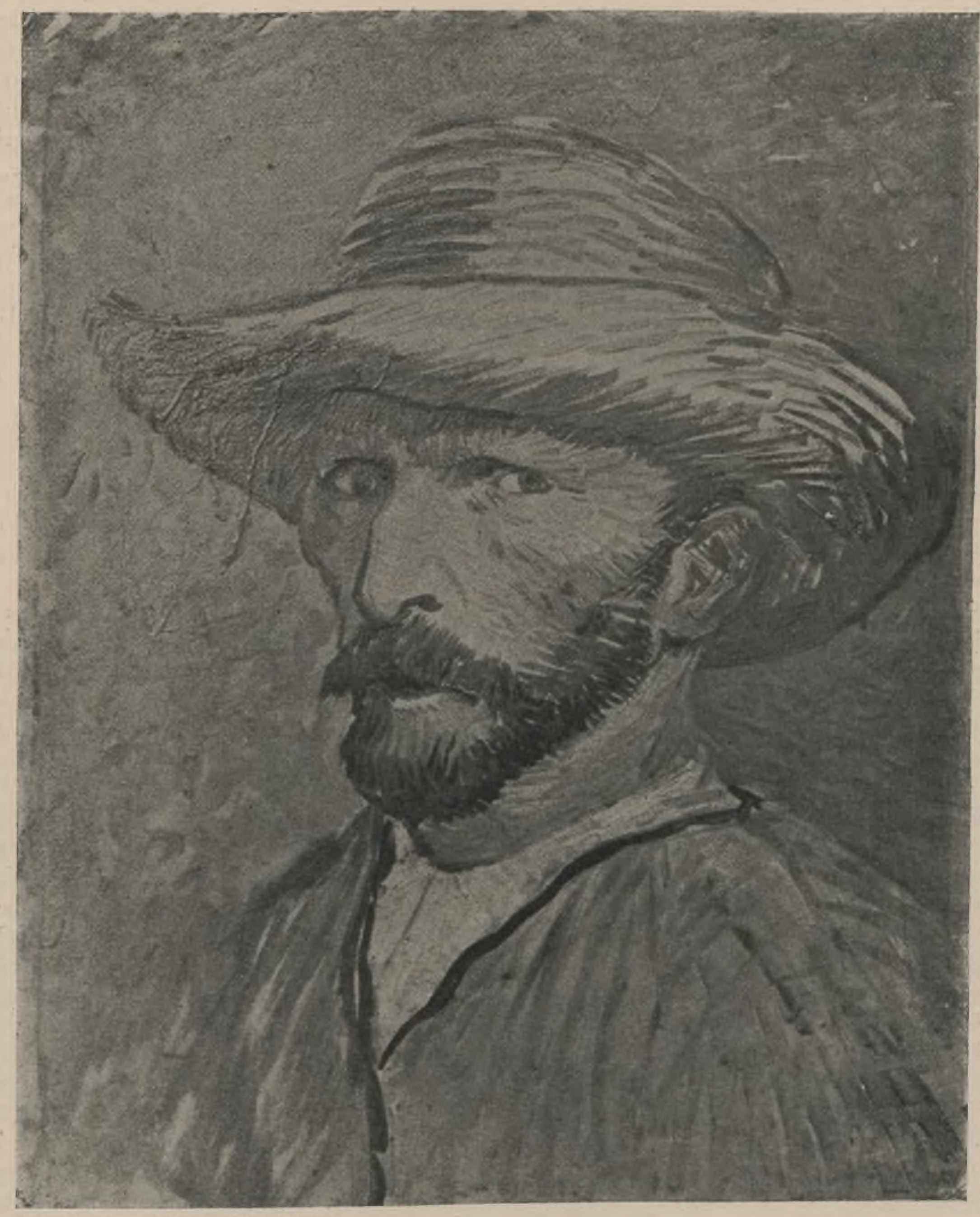
(FORTSETZUNG)

An Emile Bernard.

Eine technische Frage — sage mir doch mal Deine Ansicht. — Schwarz und Weiss, sowie wir sie im Laden bekommen, will ich kühn auf die Palette setzen und sie benutzen wie sie sind. Wenn ich (du musst aber daran denken, dass ich von der japanischen Vereinfachung der Farbe spreche) in einem grünen Park mit rosigen Wegen einen Herrn sehe, ganz schwarz angezogen, nimm mal an einen Friedensrichter, der den Intransigeant liest, über ihm der Himmel in reinstem Kobalt, warum in aller Welt sollte ich nicht besagten Friedensrichter in einfachem Schwarz und den Intransigeant in einfachem, rohen Weiss malen? — denn der Japaner abstrahiert von den Reflexen und setzt flache Töne einen neben den anderen — charakteristische Striche, die naiv Bewegungen oder Formen festhalten. — In einer anderen Gedankenreihenfolge: Bei einem Farbenmotiv, das z. B. einen gelben Abendhimmel darstellt, könnte man zur Not eine grellweisse Mauer, gegen den Himmel gesetzt, mit einem krassen Weiss oder mit demselben Weiss, durch einen neutralen Ton gedämpft, malen, denn der Himmel giebt ihr eine leise lila Tönung. — In dieser so naiven Landschaft, die eine ganz geweisste Hütte darstellen soll (sogar das Dach ist geweisst), auf ein orangefarbenes Terrain gestellt (denn der südliche Himmel und das Mittelmeer rufen ein intensives Orange hervor, da die blauen Töne sehr kräftig sind), giebt die schwarze Note der Thür, der Fenster und des kleinen Kreuzes auf dem Dach einen Kontrast von Schwarz und Weiss, der dem Auge ebenso wohl tut wie der Gegensatz von Orange und Blau. —

Nach derselben Theorie hier noch ein amüsanteres Motiv: Eine Frau in einem weiss und schwarz karrierten Kleid in derselben einfachen Landschaft, blauer Himmel, orange Erdboden. Es genügt vollkommen, dass das Schwarz und das Weiss Farben sind (wenigstens können sie in vielen Fällen als solche angesehen werden), denn ihr Kontrast ist ebenso pikant, wie z. B. Grau und Rot. Die Japaner bedienen sich übrigens derselben Töne, sie drücken fabelhaft schön den matten blassen Teint eines jungen Mädchens und den pikanten Kontrast des schwarzen Haares aus durch vier Federstriche auf weissem Papier; ebenso bei ihren schwarzen Dornbüschen, die sie mit unzähligen weissen Blumen besäen.

Endlich habe ich das mittelländische Meer gesehen und habe eine Woche in Saintes-Maries zugebracht. Um dorthin zu gelangen, bin ich mit der Post durch die Camargue gefahren, durch Weinberge, Wiesen und flaches Gelände wie in Holland. In Saintes-Maries sah ich Mädchen, die einen an Cimabue und Giotto denken liessen — gerade, dünn, ein wenig traurig und mystisch. Am Strande, der ganz flach und sandig ist, kleine grüne, rote, blaue Schiffe, in Form und Farbe so reizend, dass man dabei an Blumen denkt. Ein Mann allein führt sie, diese Barken gehen aber nicht auf hoher See; sie fahren nur bei schwachem Wind ab und kommen zurück, sowie er zu stark wird.



VINCENT VAN GOGH, SELBSTPORTRÄT

Ich hätte grosse Lust, auch Afrika zu sehen. Aber ich mache keine festen Pläne für die Zukunft, Alles wird von den Umständen abhängen. Was ich kennen lernen wollte, war die Wirkung eines tieferen Blau des Himmels. Fromentin und Gérôme sehen den Süden farblos, und eine Menge Leute ebenfalls. Lieber Gott, natürlich wenn man trockenen Sand in die Hand nimmt und ihn dicht vor die Augen hält — auf die Weise angesehen, sind Wasser und Luft auch farblos. — Kein Blau ohne Gelb und ohne Orange, und wenn Ihr Blau malt, malt doch Gelb und Orange auch — hab' ich recht?

Ich befinde mich hier im Süden entschieden besser als im Norden. Ich arbeite selbst in der vollen Mittagsstunde, bei greller Sonne, ohne irgend welchen Schatten, und siehst Du, ich fühle mich

behaglich wie eine Grille. Gott, warum habe ich dieses Land nicht zu 25 Jahren kennen gelernt, statt zu 35 herzukommen. In jener Epoche aber war ich für das Graue begeistert, oder vielmehr für das Farblose, ich träumte immer einen Millet, und hatte meine Freunde in dem Malerkreis Mauve, Israels etc.

Ich habe den „Sämann" gemalt. Ach, die schönen Kalenderillustrationen, in alten Landkalendern, wo der Hagel, der Regen, der Schnee und das schöne Wetter in ganz primitiver Weise dargestellt sind, wie sie Anquetin so gut für seine „Ernte" gefunden hatte.

Ich will Dir nicht verhehlen, dass ich das Landleben nicht hasse — ich bin eben darin aufgewachsen. Plötzliche Erinnerungen von früher, das Sehnen nach jenem Unendlichen, wovon „der Sämann", „die Garbe" Zeugen sind, entzücken mich noch wie ehedem. Wann aber werde ich den Sternenhimmel malen — jenes Bild, das mich immer beschäftigt? Ach, ach, es ist wirklich so, wie der brave Cyprian in „En ménage" von J. K. Huysmans sagt: „Die schönsten Bilder sind die, die man träumt, wenn man im Bett seine Pfeife raucht, die man aber nie malt." — Und doch muss man an sie herangehen, wenn man sich auch noch so inkompetent fühlt gegenüber der unsäglichen Vollendung, dem siegreichen Glanz der Natur.

Hier noch eine Landschaft: Untergehende Sonne, aufgehender Mond? jedenfalls Sommerabend: eine violette Stadt, gelbes Gestirn, grünblauer Himmel, Getreide in allen Tönen: altgold, kupfer, grünes Gold, rotes Gold, gelbes Gold, gelbe Bronce, grün, rot. Ich habe es bei vollem Nordwind gemalt.

Folgendes wollte ich eigentlich über Weiss und Schwarz sagen: Nimm mal meinen „Sämann": Das Bild ist in zwei Hälften geteilt, die obere ist gelb, die untere ist violett. Nun sieh: Die weisse Hose beruhigt und erheitert das Auge, in dem Augenblick, wo der starke, grelle Kontrast des Gelb und des Violett es irritieren könnte.

Ein Grund zu arbeiten ist, dass die Bilder bar Geld sind. Du wirst mir sagen, dass dieser Grund erstens recht prosaisch ist, zweitens nicht wahr ist; aber es ist doch wahr. Ein Grund nicht zu arbeiten ist, dass zunächst Leinwand und Farben viel Geld kosten. Nur Zeichnen ist billig.

Der Hauptgrund, warum ich dies Land so liebe, ist der, dass ich hier weniger die Kälte zu fürchten habe, welche die Zirkulation meines Blutes hemmt, und dadurch mich verhindert, zu denken oder irgend etwas zu tun, Du wirst das merken, wenn Du Soldat sein wirst und etwa hier in diese Gegend kommst. Deine Melancholie wird verfliegen — welche sehr leicht davon herrühren kann, dass Du zu wenig Blut hast. Das Alles kommt von dem verdammten schlechten pariser Wein und dem niederträchtig schlechten Rindfleisch. Bei mir war es schon so weit gekommen, dass mein Blut nicht mehr zirkulierte, aber effektiv gar nicht mehr, im wahren Sinne des Wortes. Hier, ungefähr nach vier Wochen, ist es wieder in Bewegung gekommen, und, mein lieber Freund, in jener Zeit hatte ich einen Anfall von Melancholie wie Du jetzt hast, unter dem ich ebenso wie Du gelitten hätte, wenn ich ihn nicht freudig als ein Zeichen der beginnenden Heilung begrüsst hätte, die sich denn auch baldigst einstellte.

Das Symbol des heiligen Lukas, des Schutzpatrons der Maler, ist wie Du weisst, ein Rindvieh. Man muss also geduldig wie ein Rindvieh sein, wenn man das Kunstfeld beackern will. Wie gut haben es doch die Stiere, die nichts mit der verdammten Malerei zu tun haben.

Aber folgendes wollte ich noch sagen: nach der Melancholieperiode wirst Du frischer als vorher sein. Deine Gesundheit wird sich kräftigen und Du wirst die Natur um Dich herum so schön finden, dass Du gar keinen anderen Wunsch haben wirst, als zu malen. Ich glaube, Deine Poesie wird sich auch in gleicher Weise ändern. Nach Exzentrizitäten wirst Du dahingelangen, Sachen von ägyptischer Ruhe und grösster Einfachheit zu machen.

Du wirst zweifellos zugeben, dass weder Du noch ich von Velazquez oder Goya ein volles Bild haben können, was sie als Menschen und als Maler waren, denn weder Du noch ich haben Spanien, ihre Heimat und all die schönen Bilder, die im Süden geblieben sind, gesehen, was nicht verhindert, dass das Wenige, das man kennt, schon unendlich viel ist.

Fraglos ist es von eminenter Wichtigkeit, um die Künstler des Nordens, Rembrandt an der Spitze, kennen zu lernen, ihr Land und die etwas kleinliche und intime Geschichte jener Epoche, sowie die Sitten ihres alten Vaterlandes kennen zu lernen. Ich muss es wiederholen, weder Du noch Baudelaire habt eine genügend sichere Kenntnis von Rembrandt, und was Dich anbetrifft, möchte ich Dir immer wieder Lust machen, die grossen und die kleinen Holländer recht lange anzusehen, ehe Du Dir eine feste Meinung bildest. Hierbei handelt es sich nicht nur um seltene, kostbare Steine, sondern man muss aus Kleinodien Kleinodien herauslesen, und wird auch manchen unechten unter den echten Diamanten finden. So würde ich, obgleich ich doch nun

schon mehr als 20 Jahre die Schule meines Vaterlandes studiere, in den meisten Fällen schweigen, wenn darauf die Rede käme, so falsch wird gewöhnlich die Frage behandelt, wenn über die Maler des Nordens diskutiert wird. — So kann ich Dir nur antworten: Herr Gott, sieh sie Dir nur ein wenig besser an, es lohnt tausendmal die Mühe. — Wenn ich z. B. behaupte, dass der Ostade des Louvre, welcher die Familie des Künstlers darstellt: den Mann, die Frau und zehn Kinder — ein Bild ist, das unendlich wert ist studiert und durchdacht zu zu werden — ebenso der Friede von Münster von Terburg — wenn, in der Louvresammlung, die Bilder, die ich gerade besonders hochschätze und hervorragend finde, sehr oft von den Künstlern vergessen werden, selbst von denen, die gerade wegen der Holländer kommen, so überraschen mich diese Irrtümer nicht. Denn ich weiss, dass meine Wahl auf Spezialkenntnisse gegründet ist, die die meisten Franzosen gar nicht erlangen können.

Ich verfolge keinerlei System beim Malen, ich haue auf die Leinwand mit regellosen Strichen und lasse sie stehen. Pastositäten — unbedeckte Stellen hier und da — ganz unfertige Ecken — Uebermalungen — Brutalitäten, und das Resultat ist (ich muss es wenigstens annehmen) zu beunruhigend und verstimmend, als dass Leute, die auf Technik sehen, daran Gefallen finden können.

Wenn ich so direkt immer nach der Natur male, suche ich in der Zeichnung das Wichtige aufzufassen. Dann fülle ich die durch den Kontur begrenzten Flächen (ob sie nun geglückt sind oder nicht: empfunden sind sie jedenfalls) mit vereinfachten Tönen aus. In allem, was Terrain ist, muss derselbe violette Ton vorkommen, der ganze Himmel muss im Grunde in einem blauen Ton gehalten sein, das Laubwerk blaugrün oder gelbgrün (wobei man absichtlich das Gelb oder Blau betonen muss) — mit einem Wort, keine photographische Nachahmung, das ist die Hauptsache!





CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Bei Keller und Reiner findet eine Kollektiv-Ausstellung Lesser Urys statt, die seine Produktion um die Mitte der achtziger Jahre und in einem weiten Sprunge sein gegenwärtiges Schaffen beleuchtet.

Um die Mitte der achtziger Jahre erregten die Arbeiten von Henri de Braekeleer (geb. 1830 in Antwerpen, gest. 1888 daselbst) die Bewunderung der studierenden Jugend auch in Deutschland. Es war ein tiefes Kolorit auf diesen Bildern, die einfache Interieurs mit Menschen darstellten, welche auf dunkelgelben Stühlen sassen. An diese Bilder denkt man, wenn man in der Keller und Reinerschen Ausstellung das Bild Lesser Urys aus der Mitte der achtziger Jahre betrachtet, auf dem ein Interieur vorgeführt ist. Nur sind nächst dem Braekeleer-Einfluss, der möglicherweise auf Lesser Ury gewirkt hat, andere Faktoren bestimmt für den Künstler lebendig geworden: flandrische Maler, die in hellem Ton schwelgten, haben auf ihn Einfluss genommen, so dass man in der genannten Interieurstudie Urys mit dem Mobiliar Braekeleers ein nicht sowohl tief-farbiges als graues Kolorit verknüpft sieht. Übrigens fällt in dieser frühen Arbeit bereits die Schwäche Urys auf: oft die Formen in geradezu dilettantischer Weise zu gestalten. Man sieht das beispielsweise in dem Gesicht des Kindes, das im Vordergrund im Reflexlicht erscheint. Diese Wahrnehmung macht man nicht ohne Interesse, denn man hatte unter dem Eindruck gestanden, dass der Dilettantismus in der Zeichnung der Körperformen erst in den späteren Lebensjahren Urys aufgetreten wäre. Bei dieser Interieurstudie vermählt sich mit der Geschicklichkeit in der Technik und einem entwickelten Gefühl für Licht und Schatten eine auffällige Schwäche in der Auffassung der Form.

Ein zu Bedenken nicht anlassgebendes Bild aus derselben Epoche ist Urys Landschaft „aus Flandern", mit schöner grauer Luftstimmung, feinem Mittelgrund und einem Dorfmädchen, das eine Harke trägt. Dies Bild ist ein Niederschlag der Vorliebe jener Zeit für grausilbrige Töne. Es ist eines der wenigen in dieser Ury-Ausstellung, die uns durchweg gefallen, kein sehr selbstständiges – man denkt an Bastien-Lepage – aber durchaus gutes Bild.

Geht man nun auf die Wiedergabe des lebensgrossen Kopfes eines Mädchens, von hinten gesehen, ein, das sich an einen Stuhl lehnt, so begegnet man einer

raffinierten Lebendigkeit in der Art, wie Licht- und Schattenstriche pikant hingesetzt sind. Doch macht man sich klar, dass Ury eine verblüffende Virtuosität im Besitz hatte, ohne dass diese mit einer Sicherheit im formalen Teil Hand in Hand ging. Pikanterie der technischen Behandlung und ein ausgesprochenes Tongefühl sind ständige Eigenschaften des Künstlers. Es ist aber ersichtlich, dass den meisten Arbeiten, auch den älteren, solideren, zu dem prickelnden Vortrag fast immer der Untergrund der sicher durchgefühlten Form fehlt. Mit Vorzügen, wie sie ein Virtuose von gereiftem Können aufweist, verbindet Ury grosse Armut in den Dingen, die von dem Gewand des Virtuosen erst umkleidet werden müssten.

Ein derartig unorganisches Wesen ist Ury in den Wandlungen der Zeit erhalten geblieben. Wir begegnen auch in den Werken der neueren Zeit, die von denen der früheren Epoche so ganz verschieden sind — und in denen er das lyrische Element bevorzugt, poetische Stimmungen von Sonnenuntergängen mit feurigem Gold und dergleichen, — der Verbindung von Palettenkunst mit wenig augebildetem Gestaltungsvermögen.

Diese neueren abendlichen „Stimmungslandschaften" —, aus dem Grunewald, aus Thüringen, aus Tirol, aus Oberitalien, — meistens mit einigen pittoresk ausgeschnittenen Baumstämmen vor einem Wasser, das von ihnen eingerahmt oder durchschnitten wird — rufen den Gedanken an Corot wach.

Nicht insofern dass man die schätzenswerte Begabung des Künstlers durch einen Vergleich mit dem Genie Corots erdrücken möchte: nur insofern als man denkt, dass das was dem Genie Corots gestattet war: stets und stets Variationen über sein Lieblingsthema zu gestalten, dass das dem nur auf koloristisches Vorgehen angewiesenen Ury nicht nach Wunsch gelang. Nur Corot konnte infolge seiner enormen Kenntnis der Formen vielfältig bleiben. Urys derartige Bilder sind trotz ihrer manchmal grossen Farbigkeit meist monoton, und nur in einigen Teilen dieser Bilder finden wir den Natureindruck.

Manchmal ist Ury immerhin eine kraftvolle Farbensilhouette gelungen, selbst in dem ihm von vornherein ferner stehenden Figurenfach. Wir erinnern uns eines seiner vorzüglichsten Bilder: eines Mädchens, das sich in dunkler Silhouette von einem Zaun abhebt; auch sein Bildnis eines bekannten Theaterdirektors — nur koloristisch gesehen — ist sehr eindringlich. Diese beiden Werke sind nicht bei Keller und Reiner vorhanden. Unter den dort ausgestellten Porträts befindet sich keines, das uns gefällt. Auch bei den grossen Figurenbildern: dem „Jeremias" und dem Triptychon „der Mensch" wird man nicht gerne verweilen, wenn man sich des wenn auch mannigfach eingeschränkten, pikanten Mal- und auch Zeichentalentes erfreuen will, das den Künstler zu einer gewissen Note in der Landschaft führte und ihm einige eindringliche Figurenstudien gelingen liess.

✻

Beim Hinuntergehen aus der Ausstellung des Gaulschen Brunnens hatten wir in der Kunstakademie einen heitern Moment: wir lasen einen Anschlag, der von Anton von Werner unterzeichnet war und der einen Hinweis auf einen in der Akademie erfolgensollenden Vortrag über Pastellmalerei mit der Mahnung endigen liess: die Schüler werden in ihrem eigensten Interesse aufgefordert, den Vortrag möglichst zahlreich zu besuchen. (Den Wortlaut garantieren wir nicht; leider versäumen wir meistens, einen Bleistift bei uns zu tragen; aber die charakteristische Stelle in schlechtem Deutsch ist richtig wiedergegeben.) Wie kann man aufgefordert werden, möglichst zahlreich zu erscheinen? Es kann nur konstatiert werden, dass eine zahlreiche Gesellschaft erschienen ist. Man kann aber nicht aufgefordert werden, möglichst zahlreich zu erscheinen. Der Mensch kann sich nicht vervielfachen — auch im Plural nicht vervielfachen. Die Akademieschüler, auch im Plural, können nur kommen oder nicht.

✻

Für das Kaiser-Friedrich-Museum ist ein entzückendes kleines Bild von Hieronymus Bosch erworben worden: eine Versuchung des heiligen Antonius. Im Mittelgrund ist eine Wasserlandschaft von dem zartesten Reize. Ähnliche Arbeiten des alten Künstlers bewahrt das Escorial bei Madrid.

✻

Auf Anregung des Prinzen Rupprecht soll ein bayerischer Museumsverein ins Leben treten, der ungefähr dieselben Ziele verfolgt wie unser Kaiser-Friedrich-Museumsverein.

✻

Der Kaiser hat die Absicht, von dem jetzt in der Guildhall-Bibliothek befindlichen Bilde der Belagerung von Gibraltar — 1787 von J. S. Copley in der Grösse von 214 zu 297 Zoll gemalt — durch einen englischen Maler eine Kopie anfertigen zu lassen. Das Bild zeigt den späteren Lord Heathfield auf weissem Pferde inmitten von Belagerungskanonen.

✻

Auf eine Anfrage aus unserm Leserkreise bemerken wir, dass der Erwerber des in der vorigen Nummer genannten wundervollen Männerbildnisses von Tizians Hand der Gesandte v. Dirksen ist.

✻

Dr. Rudolf Siemering, der Bildhauer und Direktor des Rauch-Museums, ist im Alter von siebzig Jahren gestorben. H.

❊

ALBERT KRÜGERS FARBENHOLZSCHNITT DES ERASMUS VON ROTTERDAM

Wenn man leichten Herzens der graphischen Reproduktionskunst von den Enthusiasten der photographischen Techniken das Grablied hat singen hören, so dachte man dabei gewiss wohl meist nur an den akademischen Linienstich, der in der That im Verlaufe des 19. Jahrhunderts den Höhepunkt des technischen Banausentums erreicht hatte. Ihn konnte man allerdings ohne Bedauern unter der Last seiner Sünden am Geiste der Kunst in die Grube fahren sehen. Der Wert der alten Meisterwerke der Reproduktionsgraphik ist aber in der Schätzung der einsichtigen Kunstfreunde durch die Photographie keineswegs gemindert worden. Stiche von Edelincken oder von Tardie sind auch neben den Photographien nach den Originalen von Lebrun oder Watteau im stande ihre Daseinsberechtigung geltend zu machen, weil die feinsinnigen Techniker hier eben den Darstellungen neue und eigene Reize durch ihre Kunst abzugewinnen gewusst haben und mit ihrer Arbeit besondere künstlerische und praktische Absichten zu erfüllen berufen waren.

So wenig den alten Meistern des Grabstichels und der Nadel die treue Wiedergabe der Originale einzig und allein Endzweck ihrer Arbeit war, ebenso wenig haben sich in unserer Zeit Techniker von künstlerischer Selbständigkeit durch den Wettbewerb der Photographie davon abschrecken lassen, den künstlerischen Inhalt eines bewunderten Meisterwerkes der monumentalen Kunst in anderer Form vorzutragen. Das Arbeitsgebiet der künstlerischen Reproduktion ist allerdings durch die mechanischen Techniken sehr beschränkt worden. Vom künstlerischen Standpunkte aus wird man das aber nicht als einen Schaden ansehen dürfen. Die handwerkliche Arbeit, die nur von der Masse leben kann, wird ausgeschaltet, und die lebendige Kraft des denkenden Künstlers konzentriert sich auf die wenigen grossen Aufgaben der Reproduktion, die mit den Mitteln der mechanischen Technik nicht zu lösen sind, in erster Linie auf die Vervielfältigung des Kunstwerkes in einer dekorativ verwertbaren Form.

Alle mechanischen Reproduktionstechniken verändern die Verhältnisse nicht nur der Farben- sondern auch der Lichtwerte und zwar nicht nach der individuellen Sehweise eines Menschen sondern nach dem optischen Systeme der photographischen Apparate, Platten u.s.w. Wo die Retouche einsetzt, hört, ebenso wie beim Farbenlichtdrucke, die rein mechanische Reproduktion auf. Durch die photographische Aufnahme werden vor allem die Accente in den Formen und Farben verwischt und die Plastik der Erscheinungen durch den Mangel an scharfen Kontrasten in den Tönen zerstört. Es ist meiner Meinung nach eine Geschmacksverirrung, Photographien, noch dazu ohne Papierrand wie Bilder eingerahmt, an die Wände zu hängen. Hier bleibt der künstlerischen Reproduktion ein Gebiet, dessen Bedeutung man erst jetzt wieder zu erkennen beginnt. Worauf es, abgesehen von geschickter Auswahl der Originale nach Kunstwert und gegenständlicher Bedeutung, vor Allem ankommt, das ist kraftvolle plastische Wirkung der Formen und dekorative Stimmung der Licht- und Farbenwerte.

Nach der geeignetsten Technik für derartige Reproduktionen hätte man nicht lange zu suchen brauchen. Der alte Holzschnitt war von seinen ersten Anfängen an zu solchen Aufgaben der Dekoration herangezogen worden und hat im Laufe der Jahrhunderte seine vorzügliche Eignung zur Darstellung von Formen für die Fernwirkung und seine leichte Verwendbarkeit für die Herstellung mehrfarbiger Bilder glänzend bewiesen.

Der moderne Holzschnitt, oder vielmehr Holzstich, wie man ihn nennen müsste, hat sich erst in jüngster Zeit von der glänzend virtuosenhaften Technik, die im wesentlichen auf eine Faksimilierung der auf den Holzstock übertragenen Photographie hinauslief, wieder der alten einfachen Schnittweise, die die Eigentümlichkeiten der Herstellung in jeder einzelnen Linie zur Geltung kommen lässt, zugewandt. Ein richtiges Gefühl hat die Buchillustration, besonders in England, zum Teil in direkter Anlehnung an den Stil des 15. Jahrhunderts, wieder zu durchsichtig linearer Formenbildung zurückgeführt; man hat neuerdings auch mit Erfolg begonnen, die Kernigkeit der Linienbildung und die Kontrastierung grosser Licht- und Farbflächen, die der Holzschnitt gestattet, für bildmässige und dekorative Wirkungen auszunutzen. Suchte man in jenen Transkriptionen der Photographie den technischen Prozess dem Auge möglichst zu entziehen, so wird hier gerade dies offene Aufweisen der materiellen Arbeit zu einem bedeutenden Faktor der künstlerischen Wirkung. Es wird so ein Kontakt zwischen dem Schaffenden und dem Betrachtenden hergestellt; unser Mitgefühl wird lebendig, indem wir in dem Werke die schaffende Hand des Menschen erkennen. Der unerklärliche Entstehungsprozess beschäftigt zu sehr unser Nachdenken und lässt deshalb unser Gefühl schwerer zu Worte kommen.

In diesen freien künstlerischen Formen scheint der alte wackere Holzschnitt nun auch als dekorative Reproduktionstechnik seine Auferstehung feiern zu wollen. *Albert Krüger* hat schon seit mehreren Jahren in einigen nach italienischen Gemälden in Originalgrösse ausgeführten Farbenholzschnitten mit Erfolg versucht, einen eigenen Stil für diese Reproduktionen auszubilden. Seine neueste Arbeit nach Holbeins Erasmus von Rotterdam im Louvre zu Paris scheint mir der gelungenste seiner bisherigen Versuche zu sein und von ver-

schiedenen Gesichtspunkten aus Beachtung zu verdienen. Im Gegensatze zu der skizzierenden, flächenhaften Art Nicholsons und Lepères arbeitet Krüger in detaillierender und vertreibender Technik auf eine ganz geschlossene und farbig harmonische Bildwirkung hin. Das Bild ist durch Übereinanderdruck von neun verschiedenen Farben- und Strichplatten, in denen nach einem wohldurchdachten und sorgfältig durchgeführten System die grossen Farbflächen, die breiten, kräftigen Umriss- und Schattenlinien und die feinen Schraffierungen ausgeschnitten sind, hergestellt. Durch die äusserst geschickte Verbindung dieser drei formenbildenden Elemente gewinnt die Modellierung für die Fernwirkung eine reizvolle Lebendigkeit und eine Markigkeit, die keine andere Technik mit der Farbe zu verbinden im stande sein dürfte.

Ohne technische Pedanterien und Raffiniertheiten ist der Holzschnittcharakter besonders in den tiefen Schattenstrichen und -flecken stark zur Geltung gebracht. Durch ein feines, enges Gespinst von Schraffierungslinien in den Halbtönen werden dann diese kräftigen Kontraste der tiefen Schatten zu den hellen Tönen der grossen Farbenflächen weich und frei vermittelt, so dass schon in kurzer Entfernung vom Auge die Strichmassen, ohne ihre detaillierende Wirkung zu verlieren, zu malerischen Tönen zusammengehen. Man könnte sich wohl denken, dass sich durch Vereinfachung der Liniensysteme, besonders in den feinen Schraffierungen, eine noch klarere und ruhigere Wirkung erzielen liesse, das aber kann und muss der Entwickelung dieser Technik, der man vielleicht eine Zukunft voraussagen darf, überlassen bleiben.

Dass es sich bei Krügers Erasmus im wesentlichen nicht um eine wörtlich treue Reproduktion des Originals handelt, wird nach den vorausgeschickten Bemerkungen klar sein. Ein solches Werk muss vielmehr als eine freie, aber sinngemässe Übersetzung des Gemäldes in die Ausdrucksformen des Holzschnittes angesehen werden, dessen Technik, wie die Sprache in der Übersetzung eines alten Dichtwerkes, sich dem Charakter des Originals anzuschmiegen sucht. Es ist vor Allem der geistige Inhalt und die künstlerische Stimmung des Meisterwerkes, die in der Nachbildung voll und stark zum Ausdruck kommen müssen. Man empfindet, dass Krüger sich in diesem Werke mit ernster Hingebung dem Genius des Dargestellten und des Künstlers zu nähern gesucht hat und dem geistigen Ausdrucke, wie den Formen, in alle Feinheiten gefolgt ist.

Durch die Erfordernisse der dekorativen Licht- und Farbenwirkung wird die Aufgabe des reproduzierenden Künstlers einem alten Gemälde gegenüber, dessen Kontrastwirkungen durch die Veränderung der Farben und durch Schäden stark abgeschwächt sind, fast zu einer Rekonstruktion. Besonders im Hintergrunde, der mit seinen zarten Mustern und seinen frischen Farbenflecken äusserst reizvoll wirkt, und in der bewunderungswürdig klaren Modellierung des schwarzen Mantels, dann auch in der Abstimmung der Farbentöne des grünen Rockkragens und des blaugrünen Gewandes zum roten Ärmelaufschlag und zum bräunlichen Getäfel der Wand ist es Krüger vortrefflich gelungen, durch Auflichtung der Farben und durch einzelne diskrete, aber höchst pikante Lichter eine bestimmte Vorstellung von dem ursprünglichen farbigen Eindruck des Holbeinschen Gemäldes zu erwecken.

Denen, die zu wenig Geld haben, sich gute Gemälde zu kaufen, aber zu viel Geschmack, die leeren Wände ihrer Räume mit schlechtem Zeug zu füllen, ist mit diesen Farbenholzschnitten ein bescheidener, jedoch inhaltreicher und dekorativ wohlthuender Wandschmuck geschaffen worden. P. Kristeller.

❋

KUNSTGEWERBE

Die wiener Werkstätten haben bei Hirschwald ein Gastspiel gegeben. Eine neue Gründung bekannter Künstler ist es. Josef Hoffmann und Koloman Moser mit dem Amateur Fritz Waerndorfer als drittem im Bunde, der seine Liebhaberei nun zum Beruf wandelt, thaten sich zu dieser dekorativen Allianz zusammen.

Das Hauptwerk dieser Künstler ist leider nicht auszustellen, die Kolonie der Hohenwarte. Sie zeigt, wie Hoffmann und Moser in einer ganz seltenen Weise den Begriff des Gesamtkunstwerkes ausgebildet haben. Nicht das Einzelmöbel, sondern das Interieur, und nicht allein das Interieur, sondern die organisch zusammenhängende Reihe der Innenräume, die Komposition des Hauses in vollendeter Ausbildung aller Teile ist das Ziel dieser wiener Kunst. Und eigentlich ist es ein Beweis ihrer thätig wirksamen Gemeinschaft mit dem Leben, dass diese wiener Künstler in Ausstellungen mit ihrem improvisierten Charakter kein erschöpfendes Bild ihres Wesens geben können.

Der Wert der berliner Ausstellung lag darin, dass sie die Geräte und Einzelstücke wenigstens in einem ihnen genehmen Rahmen vorführte, und damit eine Ahnung von der aparten wiener Raumkunst gab. Ein Vorraum und ein Schauwandelgang ist geschaffen worden. Die Lieblingsmaterialien und die Lieblingsmotive der Hohenwarte-Häuser wurden hier verwendet. Der rauhkörnige Bewurf für Wand und Decke mit Glasflüssen als Inkrustation, Flächengliedernng durch schwarzes Leistenwerk und die Beleuchtung (nach schottischem Vorbild) durch schwebende kleine Einzellichtgehänge. Entweder wurden dafür, wie im Vorraum, die etwas feierlich wirkenden schmalen Nischen benutzt, oder, wie in der gewölbten Halle, hingen sie längs der Decke, gleich pendelndem Glockenspiel, und sorgten durch ihre feine Rhythmik dafür, dass auch die obere Schicht des Raumes nicht leer wirkte. Die Art ihrer Betätigung ward gleichzeitig als Schmuckmotiv

ausgebildet. Die Schlussplatten an der Decke, von der die Schnüre für die Birnen herabhängen, sind entweder aus Kupfer oder wie hier aus Alpaccasilber, gehämmert und schön geschnitten, sie sitzen wie ornamentale Füllungen in dem rauhen Putz der Decke. Aber nicht als tote sinnlose Zierstücke, sondern als zweckvolle Utensilien, die ihre praktische Funktion in Schönheit üben. Korrespondierend mit den Schlussplatten ist die Montierung der Glühkörper.

In die Wände der Schauhalle waren Schränkchen und offenes Fachwerk als Auslage der Geräte eingebaut. Im kleinen sind dabei die Architektur-Prinzipien Hoffmanns und Mosers angewendet. So sind in der Cottage der Hohenwarte die Schränke nicht nur Aufbewahrungsorte, sondern sie dienen als Paneel, als Pforten, sie schneiden Ecken aus, sie begrenzen Kaminwinkel, sie werden Architekturglieder, und zwar, da sie durch ihre Doppelbedeutung uns viel näher stehen, Architekturglieder von intimem heimlichem Leben. Aehnliches war auch hier versucht. Die Kästen und Schränke, die die Vorführung der Werkstattleistungen übernahmen, gliederten die Wand vertikal und horizontal und erzielten eine Flächenbehandlung von besonderer Wirkung. Der untere Teil der Wand aus weissem Bewurf war in grösseren Abständen von schmalen verglasten Thüren pfeilerartig geschnitten und über diesem hellen Paneel zog sich horizontal wie ein schwarzer Fries die Reihe der eingebauten Kästen, aus deren dunklem Hintergrund hellschimmernd das Silbergerät leuchtete. —

Bei Wertheim ist eine vom londoner Lyceum-Club veranstaltete dekorative Ausstellung eröffnet worden. Englische Frauen haben sie beschickt. Die Physiognomie erinnert an die der Arts and Crafts Exhibitions, massgebend wirkt, vor allem für die Metallbehandlung, die Ashbee-Note und Ashbee hat sich auch selbst beteiligt. Man sieht von ihm Arbeiten in seinen bekannten Techniken: Becher, Schalen, Dosen aus gehämmertem mattweissem Silber von jener sehnigen vibrierenden Struktur, die die Flächen wie eine belebte Epidermis erscheinen lässt. Dazu kommt die koloristische Betonung durch einige echte Halbedelsteine. Von den Künstlerinnen, die solche Anregung selbständig fortgeführt haben, ist besonders beachtenswert Miss Cornell. Sie hat einige ausgezeichnete Silbergefässe ausgestellt.

Dem schimmernden Kolorit Ashbeescher Emaillen verwandt sind die beiden Emailbilder von Miss Harvey. Die brünstigen Farben, das Gelb und Grün und goldige Braun schmelzen ineinander.

Neben solchen Stücken künstlerischer Klasse sieht man aber viel Basarmässigkeit. Die Möbel sind wenig ausgiebig und lohnten nicht die Reise, die Kostüme zeigen weder im Schnitt noch in der Farbenkomposition eine Delikatesse, die vorbildlich sein könnte. Sogar fatale Rückständigkeiten kommen vor und bezeugen lehrreich, dass auch England durchaus nicht unfehlbar ist und nicht einseitig nach dem sonst so sorgsam ausgelesenen Geschmackexport beurteilt werden darf.

Recht Gelungenes findet man in der Vitrine für Bücher, aber diese bibliophile Provinz wird natürlich geschlagen durch die reichhaltige und schöne Buchausstellung, die jetzt im Kunstgewerbemuseum stattfindet und aus allen Reichen eine Schönheitskonkurrenz zusammen gebracht hat. —

Die kostbaren Morrisdrucke verkünden hier hohe Vollendung; dänische und belgische Buchkünstler, die weniger bekannt sind, entzücken durch Geschmacksfinessen farbigen Druckes und origineller Einbände. Bizarre Laune, eine Klein-Plakatkunst, dabei von sicherem Geschmack dirigiert, tummelt sich in den Drucken Amerikas. Und wirklich gut schneidet Deutschland ab, das in den letzten Jahren gerade im Buchwesen eine schnelle und glückliche Entwicklung genommen hat und das, wie es das Prachtwerk überwand, nun verständnisvoll und energisch an der Arbeit ist, den leeren, tapeziermässigen Buchschmuck in missverstandenem Modegeschmack zu überwinden und das Buch als organische Einheit auszubauen.

Auffallend ist in diesen Auslagen deutscher Verleger die Zunahme der gelungenen Einbände, die nicht nur wie im Anfang sich an ihrem guten Material genügen lassen sondern auch in der Schrift und ihrer Anordnung auf Rücken und Deckel liebevolle Stilüberlegung beweisen und die sich von der edelen Pergamenthülle bis zum schlichten Pappband mit vollendeter Distinktion tragen. Menschen und Bücher fangen in Deutschland an besser angezogen zu sein. F. P.

DIE GROSSHERZOGIN CAROLINE VON WEIMAR

Am 17. Januar starb die Grossherzogin Caroline von Sachsen-Weimar im noch nicht vollendeten einundzwanzigsten Jahr. Mit ihr starb eine Fürstin, von der die Kunst noch viel Förderung zu erwarten gehabt hätte. Sie besass ein instinktives Verständnis für das Starke in der Kunst — und im Leben. So erzählt man, dass sie, als sie das im Ausdruck auffallend kühne Bildnis einer jungen Dame in Weiss von Trübner sah, den Ausspruch that: so möchte auch ich aussehn, so frei. Um so höher war ihr Gefühl in Kunstdingen einzuschätzen, als sie in diesem Bereich ohne eigentliche Erziehung aufgewachsen war. Sie besass auch grossen Respekt vor Kunstdingen und Künstlern. Als Klinger eine Rede auf den Grossherzog an einem Künstlerbundstage gehalten hatte, sagte sie: das ist aber eine grosse Ehre für meinen Mann. — Eine ihrer letzten Freuden ist der Ankauf einer lebensgrossen Bronze von Rodin für das Museum in Weimar gewesen.

DRITTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 25. JANUAR. AUSGABE AM DRITTEN FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTFÜNF
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



WILHELM LEIBL. BÄUERIN MIT KIND

NEU-ERWERBUNG DER NATIONALGALERIE



MENZEL †

Menzel war seit einigen Tagen krank und ein kritischer Verlauf bei seinem hohen Alter vorauszusetzen. Als die fast erwartete Nachricht von seinem Ableben in den Nachmittagsstunden des 9. Februar an den Schaufenstern des Lokalanzeigers sichtbar wurde, als wir die einfachen Worte lasen: Berlin, 9. Februar. Soeben ist hier der grosse Maler Adolf von Menzel verstorben, mussten wir an eine Bemerkung im Tagebuch der neurasthenischen Kunststudentin Marie Baskirtscheff denken, wie schön der Ruhm sei, der von den Stirnen berühmter Männer strahle: „Soeben ist hier der grosse Maler Adolf von Menzel verstorben.“ Der Berichterstatter hatte in seine einfachen Worte etwas Lapidares gelegt; vielmehr etwas Lapidares trat aus den einfachen Worten zu Tage, die wirklich kaum anders hätten gewählt werden können. Man fühlte: er war ein gewaltiger Maler in Berlin gewesen; die grösste Berühmtheit unter den Deutschen; der berühmteste lebende bildende Künstler der Gegenwart. Denn er war anders als Rodin populär: Rodin ist nur in einem speciellen Kreise berühmt. Und wenn man seine Berühmtheit in Deutschland etwa mit der von Böcklin vergleichen würde, die erheblich später einsetzte, so trug sie einen ganz anderen Charakter. Den einer schon legendarisch gewordenen Berühmtheit: einer Berühmtheit wie der Mommsens, oder des alten Fritz, einer Berühmtheit, die anonym ist, deren Ursprung sich in die Nacht der Zeiten verliert und deren Ergebnis allein man kennt. Die Berühmtheit, welche von Generationen aufrechterhalten worden ist: où le père a passé passera bien le fils — die Generationen durchgehalten hat, die vielmehr im Altwerden sich noch fast unverhältnismässig steigerte: er wurde berühmter je mehr er an Jahren zunahm. Ohne seine Bilder berühmter, während die Berühmtheit Böcklins ausschliesslich durch das Böcklinsche in dessen Bildern kam. Der Schauer, der von diesen ausgeht, wurde bekannt, wurde begriffen. Die Bilder von Menzel wurden durchaus nicht begriffen. Auch wenn sie gefielen — sie gefielen sicherlich — nicht begriffen. Die Menge stellte sich das Charakteristische von Menzel nicht vor. Es war ausserhalb ihrer Empfindungsmöglichkeit, das, was an Menzel unsterblich ist, zu erkennen. Man fand seine Werke wohl besser als die Anton von Wernerschen Schöpfungen oder vielmehr Leistungen, besser gemacht, geistreicher, — doch bezüglich des fundamentalen Unter-

* Wir denken natürlich nicht, dass diese Skizze Menzel irgendwie gerecht werde. Selbstverständlich wird unsere Zeitschrift in einer späteren Nummer eine umfassende Darstellung von Menzels Schaffen bringen, die von zahlreichen Bildern begleitet sein wird. Die Red.

schiedes zu Werner hatte man kein Verständnis. Die Menge sieht sehr wohl, was Böcklinsch ist, sie merkte aber nicht den Strom des Lebens, der in Menzels Bildern fliesst.

Trotz seiner ständigen Bereitschaft für das Arbeiten nach der Natur sind seine Werke doch durch den Realismus nicht erklärt. Sieht man von vielen seiner Bilder ab, auf welche die nun folgende Bezeichnung nicht passen würde, so könnte man ihn vielleicht noch eher einen Romantiker oder ein Mitglied der romantischen Zeit nennen als einen Realisten. Menzel war wie jemand im Parterre zu der Zeit als Delacroix oben die Helden spielte ... Er konnte nicht da oben stehen, er hatte nicht dieses Feuer, dieses Leuchten, er ist gröber, in den Einzelheiten näher auf die Natur gebeugt und intimer, er hat Andres zu sagen ... Aber auch er ist nicht Realist. Noch leben unter anderen in ihm die Triebe zum Geistreichen, zum Seltenen und zum Malerischen. Sein Knabe, der den groben Hund neckt, auf dem Bilde der Abfahrt König Wilhelms zum Kriegsschauplatz, dieser Knabe ist Kartonkunst, Allegorie, gutgemalter Hogarth. Und wie charakteristisch für Menzels Leidenschaft für das *Malerische* ist nicht die Geschichte, die jüngst ein Herr erzählte, der bei Menzel einen Besuch gemacht hatte!

Menzel hatte ein Bild in Arbeit, auf dem vorne Kerzen brannten. Er hatte sich ihre Vorbilder im Atelier angesteckt. Als der Herr aber zu Besuch kam, sagte ihm Menzel, er müsse sie immer auslöschen und wieder anzünden. Zwei Stunden lang musste der Herr die Lichter auslöschen und wieder anzünden. Während dessen malte Menzel. Ihm war vorher noch nicht Kerzenatmosphäre im Atelier genug gewesen; erst durch das ständige Auslöschen und Wiederanzünden erlangte er die *gesteigerte* Kerzendampfatmosphäre, nach der er sich sehnte. Der ganze Menzel liegt darin. Ob dieses Dranges darf man Menzel ganz gewiss den Romantikern zuzählen.

Und den Hang zum Seltenen behielt er bis an sein Lebensende. Der war Philisterium. Die Dinge kamen ihm kurzweiliger vor wenn sie Seltenheiten zeigten. Er malte einen Wagen, der von Wellenschaum berührt am Rande des Meeres auf den Beschauer zufährt. Der Bauer, der ihn lenkt, hat *rote* Shawlzipfel, die im Winde flattern. Aber noch deutlicher zeige ich was ich meine, wenn ich berichte, dass auf Menzels Bildern aus Paris viel mehr Turcos vorkommen als damals auf einem solchen Fleck von Paris anzutreffen waren. Ihre braune glänzende Haut, ihre roten Hosen genügten ihm noch nicht: auf einem der universellsten Bilder, die er aus dem pariser Strassenleben gemalt hat, sieht man einen Turco, der sich im Strassenschatten sogar eine Pfeife anzündet: das bläuliche Licht des Streichholzes lässt die Haut des Turcos noch glänzender aus dem Bild hervorspringen. Dies ist übrigens einer der vielen Fälle, in denen Menzels Neigung für das Seltene in die Neigung zum Malerischen überging und sich mit ihr vermählte. Auffälliger, philiströser tritt Menzels Neigung für das Seltene zu Tage, wenn ihr nichts Malerisches zur Seite tritt: so hat Menzel vor zwei Jahren ein *Grossstadt*café gezeichnet; einer der Gäste an der Fensterwand trägt einen Tirolerhut mit einer Gamsfeder. Aber ist es ein Wunder, dass er in solchen Dingen ein wenig darunter zu leiden hatte, dass er dann und dann geboren war?

Er war die seltsamste Mischung eines Steckbriefe der Natur ausschreibenden Geistes mit einem dämonischen Geist. Man darf den Glauben hegen, dass es Menzel selber vielleicht gar nicht klar war, dass das, was er in entscheidenden Stunden auf die Leinwand brachte, etwas visionären Geistes wäre. Menzel erzählte, dass er es sehr bedauert habe, Carlyle nicht kennen gelernt zu haben, als er in Berlin war. Er würde dem Geschichtsschreiber Friedrichs des Grossen manche Details mitgeteilt haben, sagte er, Carlyle habe zu wenig von dem Thema gewusst, er hätte nur „visionenhaft" gesehen. Das ist ja alles richtig und Menzel hatte unendlich viel mehr Dokumente gesammelt als der divinatorische Schotte. Dass indessen er selbst, er, Menzel, in letzter Linie, wenn es gut wurde, ebenfalls „visionenhaft" sähe, sah Menzel nicht ein; aus Gewissenhaftigkeit nicht ein: er wollte studiert haben, was er malte.

Er sah aus wie die verkörperte Nüchternheit. Kühl. Scharfe Augen. Ein abscheulicher Ziegenbart. Man konnte sich einen Künstler nicht weniger künstlerisch denken. Dazu diese diktatorischen Hände, die etwas Schulmeisterndes hatten, namentlich die linke, die mit dem Bleistift zeichnete.

Und doch lag in der kleinen Nase ein Zug von ganz unglaublicher Kühnheit. Und einmal, 1859, trat er eine Reise nach Paris an, *von der niemand etwas erfuhr*. Das Bild des Théâtre du Gymnase ist unter anderm ein Ergebnis dieser Reise. Man wäre fast versucht, an die heimlichen Abwesenheiten des „vollen und ganzen" Romantikers



FRANZ KRÜGER, BILDNISZEICHNUNG DES „MALER MENZEL“

Joseph Mallord Turner zu denken. Aber Menzel hat solche Escapade nur einmal unternommen und sein Freundeskreis sind ausschliesslich ruhige, bürgerliche Männer gewesen.

Er war ungeheuer klein von Statur, jeder weiss das.

Das trug fast dazu bei, seine Popularität noch zu erhöhen. Er war noch berühmter, weil er so auffallend war. Die Natur hatte gezeigt, dass sie etwas Besonderes mit ihm vorhabe.

Er war nicht klein wie andere Menschen, wie z. B. der berühmteste holländische Maler Israels: der war, in Meter und Zentimenter ausgedrückt, vielleicht gleichklein wie Menzel, erschien aber nur wie ein kleiner Mensch; Menzel dagegen wie ein Elementargeist.

Es giebt eine Photographie, die ihn bei Paul Heyse in München zeigt. Paul Heyse angenehm, die Hände auf den Tisch gestützt, mit der Grazie eines schönen Mannes, der lange in Italien gelebt hat; Frau Heyse behäbig, bürgerlich, in einem guten Kleide. Zwischen ihnen das Genie, Menzel, knorrig, ganz ohne Pose, im Paletot, gewaltig, ordinär, diktatorisch, lehrerhaft ... Man konnte an einen durch das umgedrehte Opernglas gesehenen Kobold, einen Elementargeist denken.

Auch auf einer Photographie, auf der Menzel hinter dem verbindlichen Linienflusse eines russischen Diplomaten auftaucht, mit dem Cylinder, den er auf das Riesenhaupt gestülpt hat, während der kleine Körper in einem Riesenpaletot zu Boden hängt, erinnert Menzel an einen prachtvollen, ehrenfesten Kobold, einen Gnomenkönig.

So hat ihn auch Jan Veth gezeichnet, ganz richtig, in seinen „Streifzügen eines holländischen Malers".

Er hatte etwas von einem Gnomen*könig*, so autoritativ trat er auf und regierte mit dem Zeigefinger. In seiner Vertieftheit wieder hatte er etwas, sagt Jan Veth sehr fein, von dem stillen Ernst der Unterthanen des Gnomenkönigs, und er teilte mit ihnen das knirschende Spottlachen, wie die Fingerfertigkeit.

Die Fingerfertigkeit — ich fürchte, dass ich in dieser Skizze von dem Wesentlichen, von Menzels genialen Arbeiten, noch viel zu wenig gesprochen habe. Noch habe ich nicht hervorgehoben, es weiss ja freilich ein Jeder, dass Menzel der genialste Illustrator war, den es in Europa jemals gegeben hat, dass seine Illustrationen zur Geschichte Friedrichs des Grossen von Kugler oder die schelmische Grazie und tollkühne Gradheit seines Titelblatts zum zerbrochenen Krug etwas Unerhörtes sind — die genialsten Japaner müssten da aufstehen und sich vor Menzel verneigen. Er ist nicht ein Eklektiker in diesen Bildern aus dem 18. Jahrhundert, sondern ein Neuschöpfer. Auch möchte ich noch betonen, dass Menzel, trotz aller Romantik, auch das moderne Leben in seinen Farben aufgefangen hat. Er hat selbst, z. B. in dem Servitengarten zu Innsbruck (von 1859) bereits ganz impressionistische Grundsätze in einem etwas advokatorischen Stil aufgestellt. Aber es hiesse den Rahmen dieser kleinen Skizze erweitern, wollte ich auf das eigentlich Künstlerische in ihr eingehen.

Der Kaiser hat Menzel immer sehr gut behandelt. Es war ein glänzender dekorativer Gedanke, dass er die Trauerfeier in der Rotunde des Alten Museums stattfinden liess. Dass er Menzel früher den Schwarzen Adlerorden verliehen hatte, war ebenfalls sehr schön. Schade nur dass der Kaiser die Auszeichnung, die er damit Menzel und in weiterer Linie den Künstlern erwiesen, dadurch wieder wettgemacht hat, dass er dem Grafen Görtz, der ein Freund des Kaisers, aber auch Bildhauer ist, jetzt ebenfalls den Schwarzen Adler gab.

H.



DER DOM

VON

KARL SCHEFFLER

IE That ist vollbracht, die so viele Geschlechter schon beschäftigt hat. Wenn der Plan, in Berlin eine neue Domkirche zu bauen, von dem schon unter Friedrich Wilhelm III. viel die Rede war, bis zu den neunundneunzig Tagen Kaiser Friedrichs immer wieder vertagt wurde, so war im wesentlichen das Gefühl für die Wichtigkeit und Verantwortlichkeit der Aufgabe schuld daran. Die Beteiligten, zu denen auch Schinkel gehörte, der sich in vielen Entwürfen mit dem Problem beschäftigt hat, empfanden, dass das Beste gegeben werden müsse, was die moderne Baukunst zu leisten vermag. Dem stellte sich aber stets ein prinzipieller Widerspruch entgegen, eine Unwahrhaftigkeit, die in der Idee liegt und aller reinen Anstrengungen spottet. Dagegen konnte selbst Schinkel mit der Fülle seines nachgeborenen Genies nicht aufkommen, was man deutlich erkennt, wenn man sieht, wie weit seine Entwürfe für Kirchen hinter seinen andern Werken zurückbleiben und wie unsicher er sich gerade in den Domplänen gefühlt hat. Ihm bot sich nirgend die führende Notwendigkeit, das fordernde Bedürfnis. Er fühlte, und mit ihm seine Zeit, zu romantisch-hellenisch, zu goethisch-heidnisch, um eine schlichte protestantische Predigthalle vorschlagen zu können; und andererseits blieb ihm die Idee

einer kalten Repräsentationskirche fremdartig. Eine rein darstellende Architektur, die nur dem Auge imponieren soll und deren Inneres sein kann, wie es will, weil der Gottesdienst so wesenlos geworden ist, dass er sich jeder Raumdisposition anpassen lässt: das ist eine Aufgabe für Dekorateure, die auf dem sichern Boden eines geltenden Stils stehen, aber nicht für einen schöpferischen und — nur wenige wissen es! — modernen Geist, wie Schinkel es trotzalledem war.

Es ist denn auch unserer skrupellosen Zeit vorbehalten geblieben, die sittlichen Künstlerbedenken dieser Art gründlich zu überwinden. Das feinere Verantwortlichkeitsgefühl musste erst im Illusionismus des jungen Reichsbewusstseins untergehen, evor der alte Plan hastig zur That werden konnte. Den gelehrten Baubeamten Raschdorff schreckten die Widersprüche nicht. Für ihn lag die Aufgabe ja auch viel einfacher. Das geeinte Reich bedurfte des Glanzes nach aussen, und jeder anderen Rücksicht stand dieses Repräsentationsbedürfnis voran, das vor allem von Kaiser Friedrich vertreten wurde, den die deutsche Liberalität immer noch den feinen Kunstkennern zuzuzählen pflegt und von dem wir doch auch eine Siegesallee hätten erwarten dürfen, wenn er länger regiert hätte. Die zarten Kulturkeime, deren edelste in Weimar gepflanzt worden waren, sind in der Zeit nach den Kriegen zugrunde gegangen. Der Protestantismus hat über das religiösere philosophische Bewusstsein wieder gesiegt; aber er wird jetzt nur kalt oder puritanisch als nützlicher Staatsgedanke erfasst und je materieller, rationalistischer und ungeistiger die sich bereichernde Bevölkerung des neuen Reichs wurde, desto mehr auch wurde das Dogma nach aussen als Flagge benutzt. Nur so ist der neue Dombau, wie er nun vollendet vor der dumpf staunenden Menge sich erhebt, verständlich: als eine riesenhafte Staatsreklame für einen Gedanken der Staatsdisciplin und dynastischen Machtentfaltung. Der Gottesdienst muss sich diesen äusseren Zwecken vollkommen unterordnen. Nicht einen Predigtraum brauchte man in erster Linie, nach dem einst von einer Gemeinde aufgestellten Grundsatze: „Die Kirche soll im allgemeinen das Gepräge eines Versammlungshauses der feiernden Gemeinde, nicht dasjenige eines Gotteshauses im katholischen Sinne an sich tragen," sondern die Forderung ging auf einen gewaltigen Kuppelraum, mit Säulen und Statuen in Metall und Marmor, mit Bildern und Mosaiken, mit Logen für den Hof und für das seidene Hofgesinde, mit Musikemporen und Chortribünen, man wollte einen katholisch prunkenden Dom: eine Jesuitenkirche. Nicht bewusst wollte man es; aber der Instinkt hat gesprochen und so ist uns diese Reichsrenommierkirche, worin der Glanz und die Pracht und die Herrlichkeit des Kaisertums sich dem Volke überwältigend entfalten, bescheert worden.

Ein Einzelner ist hierfür nicht wohl verantwortlich zu machen. Die Dinge liegen in unserer Zeit in der That so, dass man sich an der Stelle, zwischen Schloss und Museum, eine einfache Predigthalle, eine öde Langkirche nicht denken mag. Man muss die Hofkirche gelten lassen und schliesslich sogar die dem protestantischen Gottesdienst absolut widersprechende Form der Centralanlage (die Form aus Byzanz!); unverantwortlich ist nur die Art der Ausführung. Auch Schinkel hatte unter anderm eine Centralkirche geplant; hätte er sie doch gebaut! Die Thüren hätten ewig verschlossen bleiben können, wenn der Platz uns nur gerettet worden wäre; und das hätte dieser Künstler mit seinem sicheren Raumgefühl, seinem reifen Formensinn gewiss vollbracht. Er hätte das rechte Verhältnis gefunden und nicht so einen Popanz errichtet, der die ganze charaktervolle Umgebung überschreit. Es gab doch die schlanken Gendarmenkirchen als Vorbild, oder die wichtigere dresdener Frauenkirche; und sollte es durchaus italienisch sein, so waren doch auch dann die vollkommensten Muster zur Hand.

O Gott! ein wenig Musik tragen doch die Heutigen in der Seele! Sie messen jede Schönheit und versehen es doch, weil sie den organischen Verband der Teile mit dem Ganzen nicht fühlen; sie tragen mit emsigem Fleiss auf einen Fleck zusammen, was einst viele persönliche Künstler, jeder für sich, gebildet haben, glauben so eine Quintessenz zu geben und richten doch nur ein Ragout an; unter ihrer Hand wird das genial Geschaffene zum Schema, das motivierende Bauglied zur Dekoration, die Musik des Ornamentalen zum Spektakel; auf dem Wege durch ihren in Schulwissen verdorrten Geist wird das grandios Schöne wie das spielerisch Graziöse zu Phrasen umgemünzt, die dann unter den Handwerkern von Hand zu Hand gehen. Raschdorff ist nicht schlimmer als seine Kollegen, ja, ist vielleicht gebildeter als die meisten. Aber er ist nicht die Spur Künstler. Sein Werk, das ihn ein Jahrzehnt und länger beschäftigt hat, ist ein vollkommener Prototyp der ideenlosen,

kompilatorischen, rein wissenschaftlichen, grossmannssüchtigen Bauweise, die die drei Jahrzehnte nach dem Krieg charakterisiert. Dieser Dom verhält sich zur Peterskirche wie ein westliches berliner Mietshaus zu einem florentiner Palazzo, wie eine Skulptur von Eberlein zu einer von Michel Angelo oder wie Prells Malereien im dresdener Albertinum zu denen der sixtinischen Kapelle. Die deutschen Künstler sind alle in Italien gewesen, um die alten Meister zu „studieren"; aber sie haben nie mit ganzer Kraft ihı eigenes Leben gelebt, weder im Süden noch im Norden. Genau dort, wo Künstler dieser Art mit der Pflege ihrer berüchtigten „Traditionen" aufhören, beginnt die wahre, anregende und schöpferische Pietät.

Die rein kubische Mächtigkeit der Massen des neuen Doms hätte wirken müssen, wenn nur ein wenig wirkliche, lebensvolle Harmonie zustande gekommen wäre; nun aber ist das niedrige, im Vergleich kleine Museum Schinkels grossräumig und monumental gegenüber der bunten Unruhe des Kolosses. Nicht dass es Renaissanceformen sind ist tadelnswert, sondern dass es schlechte Formen sind. Es giebt geschickte Kompilatoren, deren Geschmack aus dem Alten ein Neues zu machen weiss; Raschdorff aber ist noch nicht einmal zu jener mittleren Erkenntnis vorgeschritten, die dem Architekten zeigt, dass die Fläche das vornehmste Dekorationsmittel ist. Das lehren, um die erreichbaren Beispiele gleicher Art zu nennen, die Gendarmenkirchen und Schinkels Nikolaikirche in Potsdam (auch ein Kuppelbau, aber mit rechteckigem, hallenartigen Grundriss), und noch besser die unmittelbaren italienischen Vorbilder. Die Säulenreihen mögen genau gemessen sein: sie stehen doch in schlechter Proportion zu den Massen, die sie tragen; die Kuppel mag nach den besten Erfahrungen konstruiert sein: sie sitzt doch falsch auf ihrem Unterbau; die Glockentürme sind gewiss, kunsthistorisch betrachtet, nicht Willkürlichkeiten: aber sie sehen leider so aus; der überreiche Schmuck mag sich Stück für Stück in Italien nachweisen lassen: er ist und bleibt doch eine Anthologie für Baugewerksschüler. Diese Art zu bauen ist als nähme ein Anatom von zwanzig Pferden verschiedene Körperteile, um ein Idealpferd zusammenzustellen. Das so konstruierte Muster würde nicht nur tot sein — was ja immerhin nicht ganz unwesentlich ist —, sondern auch abscheulich charakterlos. Kunstwerke können nur wachsen wie Naturorganismen; diese nach den Gesetzen der Natur, die das Ideal stets anstrebt, ohne es je ganz zu erreichen, jene nach den Gesetzen der individualisierten Seele, die auch das ganze Ideal immer will und es doch nur stückweis verwirklichen kann. „Geprägte Form, die lebend sich entwickelt" ist Beides.

Sind es nun der Irrtümer genug im neuen Berlin? Es ist Zeit, eine Pause eintreten zu lassen, denn jedes Jahrhundert hat nur eine bestimmte Zahl von Monumentalaufträgen zu vergeben und wenn sie erschöpft sind, müssen die Söhne und Enkel mit der Hinterlassenschaft der Väter haushalten. Ein Gebäude wie den Dom kann die bessere Einsicht der Zukunft nicht niederreissen; denn es ist für Jahrhunderte gebaut. „Wenn du aber betest, so gehe in dein Kämmerlein . . ."; dieses Kämmerlein kostet ungefähr zwölf Millionen Mark.

DIE NEUEN ERWERBUNGEN DER NATIONALGALERIE



ER Gesamteindruck der Arbeiten, die Herr von Tschudi in diesem Jahre seiner Kommission zum Ankauf vorschlug, ist vorzüglich: keine Werke, durch die Anstoss erregt werden konnte, Werke, welche dennoch das künstlerische Gehege nicht verliessen. War dem Leiter der Galerie in der Kunst unserer Tage das Wählen nicht durchweg ganz exklusiv gestattet, so sind Frenzels Tierbild, Konstantin Starcks Skulptur eines Mädchens, das einen Krug trägt, Vinnens verdienst- und geschmackvolles Bild einer fast lebensgrossen Kuh neben einem Tümpel — ob der Nähe zum Wasser und bei den Molltönen, die durch das Bild ziehen, haben Spötter dieses Werk als die Darstellung einer Kuh mit Selbstmordgedanken bezeichnen wollen — durchaus anständige Leistungen. Und Gauls herrliche Bronze eines grossen Löwen gehört selbst, obgleich das Schwergewicht der neuen Erwerbungen sonst zumeist in dem Teile liegt, der der älteren Kunst gewidmet ist, zu den Erwerbungen von dem grössten Werte für die Galerie. Diese Arbeit ist ohne Zweifel sein bei weitem bedeutendstes bisheriges Werk.

Gerade in unserer vorigen Nummer hatte ich Anlass genommen Gaul und Barye in Parallele zu setzen. Verschiedene Anfragen aus dem Leserkreise lassen mich nun erkennen, dass der zum Vergleich Herangezogene bei uns eine nahezu unbekannte Grösse ist. (Drolliger- und ungerechterweise scheint der zahme — verständige — kunstgewerbliche Tierbildner Fremiet in Deutschland bekannter zu sein als der grosse unsterbliche Barye!) Man muss, will man das Verhältnis von Gaul und Barye zu einander ein wenig berühren, sagen, dass Gaul einfacher als Barye ist — stilisierter. Die Barye'schen Löwen kommen in ihrer Force und Gedrungenheit von Michelangelo her und bringen den Beweis, dass der romantische, dramatische Bildner Barye ein Zeitgenosse des Malers Delacroix war. Gaul hat in der ewigen Stadt sich seine Eindrücke geholt. Man sagt, Adolf Hildebrand habe ihn dort angeleitet. Er ist aber dafür geboren gewesen, ein Bildhauer der Classicität zu werden, und selbst, wenn Adolf Hildebrand nie seinen Weg gekreuzt hätte, so würde er — schon allein in seiner Eigenschaft eines Deutschen — aus Rom seine Konsequenzen gezogen haben, freilich als ein Deutscher mit ganz eminentem Formgefühl. Barye ist konvulsivisch und gesund, Gaul gesund und beinah' klassisch. In diesem Löwen der Nationalgalerie nimmt man mit unendlichem Vergnügen wahr, wie er ein Gewisses selbst vom assyrischen Stil in sich aufgenommen hat und ohne Mühsal mit seinem Wesen vermählte.

Die anderen Neu-Erwerbungen der Nationalgalerie fallen in das Gebiet der Kunst, die nun schon historisch ist.

Eine wichtige Skulptur ist die von Rodin: der Denker; nicht ein Abguss des überstark vergrösserten (und auch sonst veränderten) Denkers, welchen im vorigen Jahr die Ausstellung in Paris zeigte, sondern ein Abguss jener einfacheren Figur, die Rodin vor vielen Jahren anfertigte und die dereinst von der Höhe des „Höllentores" auf die Menschen niedersehen soll.

Aber die wichtigste unter den Neu-Erwerbungen, jedenfalls die am meisten Aufsehen erregende dürfte die Grablegung Böcklins sein.

Im Jahre 1876 ist dieses Bild während des Aufenthaltes in Florenz entstanden.

Interessant ist, sich davor zu vergegenwärtigen, welches die Unterschiede dieses Werkes und des genau zehn Jahre später gemalten Abendmahls von Fritz von Uhde sind.

Böcklin sagte mir in betreff der Uhde'schen Schöpfung, er fände, sie sei kein Bild, man könne — dies sei ein Beweis — die Uhde'sche Arbeit unter der Brust der dargestellten Personen abschneiden, ohne etwas preisgegeben zu haben, das für einen Maler wichtig wäre; Uhde sei hier ein geistreicher Psychologe gewesen, aber kein Maler.

Böcklin hat seine Aufgabe allerdings völlig anders aufgefasst. Er hatte gerade in dieser Periode des Aufenthaltes in Florenz von 1874—1885 zum Prinzip erhoben, aus starkwirkenden einfachen Linien und breiten Farbflächen seine Bilder zu komponieren.

Wir kommen dieser Leistung eines antikisierenden Romantismus näher, wenn wir uns sagen, dass Böcklin durchaus nicht den Vorgang habe darstellen wollen; vielmehr hat er den Vorgang gesteigert geben wollen; oder richtiger, den Vorgang nicht gesteigert geben wollen sondern stilisiert.

Vor diesem Bilde empfindet man: nicht etwa so hat das Ereignis in Wirklichkeit sich zutragen können, wobei ganz davon abgesehen werden mag, dass Böcklin auch eine Uebersetzung der Kostüme und des Milieus ins Griechische und Florentinische oder in seine eigene Form vornahm — das ist nebensächlich. Nein, vor allem hat eine Umwandlung bei einigen Figuren stattgefunden, indem sie in bewusster Weise zum Schmuck gestaltet wurden. Sie wirken festlich. Links steht die Gruppe des Johannes und der Magdalena: sie wirkt wie ein Chor. Die Beiden wirken, als ob sie Sänger auf einem Musikfest wären, die in adaptierte Kostüme geschlüpft sind und mit den zutreffenden Gesten ihren Oratoriengesang begleiten. Diese prachtvolle Gruppe erscheint absolut wie ein Chor — oder wie das Sinnbild eines Chors —, den ein künstlerisch empfindender Dirigent auf eine ideale Schaubühne verpflanzt hat. Magdalena hat den Kopf mit rotgoldenem Haar zurückgeworfen und lässt die Arme, die eine Routine in ausdrucksvollen Bewegungen verraten, in einem leidenschaftlichen Linienflusse spielen. Ihre Geste ist durchaus nicht theatralisch... aber theatergewohnt. Der Partner, Johannes, trägt ein braunrotes Gewand, das sich überaus als Ergänzung zu der hellblau-grünen Kleidung der Magdalena eignet (ihr Kleid hat ausserdem Goldsterne und sie trägt ein glitzerndes Untergewand). Johannes ist weniger wirkungsvoll als Magdalena; er genügt nur, fällt nicht auf. Was bei ihm auffällt, ist lediglich ein schwacher Lichtstreif, der sein Gesicht so beleuchtet, als wäre dieses der letzte Reflex einer Helligkeit, die ihm gegenüber in der Luft noch vage vorhanden wäre. Hinter Johannes und Magdalena dehnt sich der Nachthimmel aus; rechts ist eine weisse Mauer.

Die beiden Gestalten halten in angenehmster Weise unsere Aufmerksamkeit gefangen. Ihre Gruppe erscheint in der Farbe gutbewegt und geschlossen; bei in der Hauptsache starkfarbigen, aber in der nächtlichen Stimmung gebrochenen Tönen heben sich die Beiden von dem unifarbenen schieferblauen Nachthimmel höchst wirkungsvoll ab. Diese Luft hinter ihnen hat etwas Erstarrtes, Trauervolles. Wesenlos hängen Cypressen in ihr. Die sozusagen farblose Farbe dieses Hintergrundes fängt an die pompösen Töne der beiden Figuren, die etwas Statuarisches haben, in sich aufzusaugen. Wieder weilt unser Auge auf dem spärlichen Licht, mit dem Böcklin das Gesicht des Johannes gestreift hat; es macht den Eindruck als hätte ein Inspizient über die Mittel einer Bühne höchst diskret verfügt. Man denkt, das Rampenlicht im Proszenium sei bis auf ein Minimum abgedreht. Das Bühnenmässige — man könnte etwa auch sagen, das Kunstmässige — erscheint mit Meisterschaft behandelt. Wir begegnen einer ausgezeichneten Ausführung des Gedankens, der Arnold Böcklin bei der Konzeption dieser Gruppe vorgeschwebt hat.

Böcklin hat einen andern Gedanken in dem anderen Teile des Bildes angewendet. Beim Betrachten der Maria nehmen wir wahr, dass sie aus der Bewegung über die Sache hervorgegangen ist. Sie ist nicht so kunstvoll stilisiert; mehr unmittelbar. Ganz en face gesehen, ist sie in einer Aufwallung dargestellt, die nicht eine melodiöse



ARNOLD BÖCKLIN, GRABLEGUNG

NEU-ERWERBUNG DER NATIONALGALERIE



HANS VON MARÉES, WACHTHALTENDE KÜRASSIERE NEU-ERWERBUNG DER NATIONALGALERIE

Entfaltung zeigt, sondern eine monumentale Erstarrtheit. Während die Gruppe der Magdalena und des Johannes — es ist nicht angenehm, so ungefähre Schlagworte gebrauchen zu müssen — etwa Veronese-haft ist, ist diese Maria etwas aus dem Geiste des Mantegna geboren. Zur Erstarrung gekommener Schmerz. Im Zucken einhaltende Bewegung. Fassungslose Trauer, im Schrei verstummend.

Aus diesen beiden Elementen ist das Bild zusammengeschweisst: dort die Veronese-hafte Gruppe, hier die Mantegna-hafte Maria.

(Von dieser Maria haben, nebenbei bemerkt, die Figuren der Maria und der Magdalena auf Max Klingers Kreuzigungsbilde ihren Ausgangspunkt genommen.)

Indem ich die Grablegung betrachte, kommen mir aber zwei kleinere Schöpfungen Böcklins aus den Jahren 1877 und 1878 ins Gedächtnis, Darstellungen, die ein Segment der Grablegung zum Gegenstand haben: beidemal Maria, die des toten Christus Haupt hält. Auf dem einen dieser Bilder erhebt sie den thränenüberströmten Blick; auf dem andern, bei weitem schöneren, in der Sammlung Heyl in Darmstadt, bewegt sie den Mund vorwärts, primitiv innig in der Bewegung, — um Christus zu küssen.

Manchem erschien die Grablegung — die eine Darstellung von etwas Intensivem in einer freilich schönen Umgebung zeigte — als eins der eindringlichsten, wohl mit als das eindringlichste



HANS THOMA, LANDSCHAFT — NEU-ERWERBUNG DER NATIONALGALERIE



AUGUST GAUL, LÖWE

NEU-ERWERBUNG DER NATIONALGALERIE



THEODOR ALT, HUMMERSTILLLEBEN — NEU-ERWERBUNG DER NATIONALGALERIE

Werk Böcklins. So äusserte sich mir gegenüber Adolf Bayersdorfer. Mancher andere geniesst in gewisser Weise mehr die Segmentbilder, in denen das Intensive allein, ohne Zuthat, entgegentritt. Vielleicht malt diese Verschiedenheit etwas den Unterschied zweier Generationen. Uebrigens ist der Christuskopf auf den beiden Segmentbildern zweifellos schöner.

Doch den auf der Grablegung bemerkt man andererseits überhaupt fast nicht. Er sinkt in die Komposition unter, er bildet nicht einen ihrer wichtigsten Bestandteile. Mehr Bedeutung kommt hier seinem Fleische, das den richtigen grünlichen Leichenton hat, zu als seinem Antlitz. Auch dass das linke Bein in der Verkürzung nicht gut weggekommen ist, hat nicht viel zu bedeuten. Der Kummer darüber wird durch die Freude über die intensiven Verschiebungen in Christi Körper, Hals und Beinen, aufgehoben. Eher — weil kein Ersatz dafür geboten wird — stört ein Proportionsfehler in der Figur des Nicodemus. Der alte Mann hält zwar den Oberkörper vorgebeugt; trotzdem scheinen mir seine Oberschenkel unverhältnismässig verkürzt zu sein.

Die Schicksale des Bildes sind mannigfaltig gewesen. Mit ausserordentlichem Hohn wurde die Arbeit empfangen, von der grossen münchener Ausstellung zurückgewiesen. Auf der Secessionsausstellung in München 1892 erlebte sie ihre Auferstehung. Von da gelangte sie in Privatbesitz; nun landete sie im Hafen.

Von Hans von Marées erwarb die Nationalgalerie das Jugendbild der wachthaltenden Kürassiere. Es ist mehr Leben des Lichts in dem Bilde als Leben der Farbe.

Es hat nicht den Zauber des Spiels von Licht und Schatten, der einige andere Werke der ersten Periode von Marées so anziehend, so reizend, so unvergesslich schön macht. Es ist aber bemerkenswert auch hier, wie Licht und Komposition einander durchdrungen haben und man ahnt aus diesem Bilde den Marées der reicheren Werke der ersten Zeit.



THEODOR ALT, APFELSTILLLEBEN — NEU-ERWERBUNG DER NATIONALGALERIE

Von Leibl sieht man das Bild der Mutter mit dem Kind, das aus Brüssel kam, nachdem es einige Zeit verschollen gewesen. Die Arbeit hat grosse Schönheiten, in den Gesichtern, dem Spangendetail, den Händen finden wir den echtesten Leibl, nur der Hintergrund hebt manches von der Wirkung der Arbeit durch etwas Schillerndes, Inkonsistentes auf.

Ein Schüler Leibls war Theodor Alt. Er ist durch die münchner Ausstellung von 1903 bekannt geworden.

Wir bringen von ihm die Nachbildungen zweier Stillleben, die jetzt von der Nationalgalerie erworben sind.

Das Stillleben mit Aepfeln zeigt ein Leibl-Courbet-Kolorit.

In dem zerknitterten Tischtuch ist etwas Gebhardtstimmung (wie auf dem Bilde des Abendmahls in der Nationalgalerie).

Von demselben Maler stammt ein Porträt Leibls, das jüngst in berliner Privatbesitz kam. Wir bilden es in der Chronik ab.

Von Thoma gelangte in die Nationalgalerie eine Landschaft von 1873, ein freundliches, ansprechendes Bild mit angenehmer Ferne.

Waldmüller war uns auf der letzten Ausstellung in Dresden mit köstlichen Bildern nahegetreten. Die Nationalgalerie hat jetzt in Wien nicht weniger als vier seiner Bilder erworben, darunter das eine mit hartem Kampf, da ein wiener Privatmann nicht allein, auch die neue Wiener Galerie leidenschaftliche Mitbewerber waren. Herr von Tschudi hatte sich aber das erste Anrecht gesichert. Es ist eine Ansicht aus dem wiener Wald, eine sehr bedeutende Landschaft Waldmüllers.

Sehr viel Feinheit und gleichzeitig Bonhommie liegt in dem köstlichen Porträt einer Dame mit Tochter. Namentlich das Kind mit seiner feinen Drehung, dem zarten Hälschen, Aermchen, den auf die Frisur hinaufgesteckten Zöpfchen ist von der grössten Holdseligkeit und reinen Anmut, natürlich graziös, nicht im mindesten geziert. Die Mutter hat etwas behaglich Wienerisches. Ein kleiner Zug von Falschheit — nur weltlicher Konvention, im Gegensatz zum Kinde,

das ganz Einfachheit und Natur ist, belebt ihr Bildnis.

Die Landschaft aus der Umgebung von Ischl ist wunderschön in ihrer Fernsicht und in dem prachtvoll frischen Baumschlag. Die Staffagefiguren, aus einem sehr treuen, gewissenhaften Studium an der Natur selber hervorgegangen, haben doch etwas, was schon stark veraltet anmutet, gebunden ist. Sie zeigen eine Kunst, die sich ihre Grundlagen selbst suchte — und sie nicht so fand, um auch vor der Nachwelt gerechtfertigt zu sein.

Waldmüller, im Jahre 1792 geboren, stellte zuerst 1824 in der Akademie in Wien aus und seine Bilder erregten inmitten der Schöpfungen der romantischen Schule, die damals die Aufmerksamkeit beherrschten, nicht geringes Aufsehen. Seine Erziehung, obwohl er Bilder der italienischen und der niederländischen Schule kopiert hatte und vormals Schüler der Akademie gewesen war, wobei er aber nachts das Kolorieren von Bonbons für Zuckerbäcker besorgte, hat er im wesentlichen sich allein zu verdanken gehabt. Er wendete sich dem Porträtfach zu, weil dieses am ehesten Anwartschaft auf den Erwerb zu geben schien und liess sich aus Mangel an Kenntnissen und Selbstbewusstsein die Hintergründe von einem Landschaftsmaler dazu malen. Es kam hierdurch in seine Arbeiten niemals künstlerische Harmonie, bis Waldmüller dies erkannte und Studien nach der Natur im Freien machte, die so gut gelangen, dass er auf die Notwendigkeit und den Nutzen der Naturstudien im allgemeinen aufmerksam wurde. Er malte nun Porträts, Genrebilder, Landschaften und Blumenstücke. Das Selbstgefühl, das im Anfang sich noch so wenig hervorgewagt hatte, gab ihm, als er lange Zeit Lehrer an der Akademie gewesen war und den Schülern fast sklavische Naturnachahmung zur Pflicht gemacht hatte, im Jahre 1847 bekanntlich ein, eine Niederschrift von Ideen gegen den Unterricht an der wiener Akademie zu verfassen, eine Broschüre, „das Bedürfnis eines zweckmässigeren Unterrichts in der Malerei und in der plastischen Kunst", die seine Pensionierung zur Folge hatte. Als Dozent an der Akademie verfasste Dr. v. Eitelberger eine Gegenschrift „gegen den einseitigen Naturalismus, der in Waldmüller einen beredten Anwalt gefunden hatte" (C. v. Lützow, in der Geschichte der wiener Akademie), die unter dem Titel „die Reform des Kunstunterrichtes und Prof. Waldmüllers Lehrmethode" erschien. Im Jahre 1857 liess Waldmüller noch eine zweite Broschüre mit dem Thema „Andeutungen zur Hebung der vaterländischen Kunst" folgen. In den Biographien wird ein ruheloser Zug in Waldmüllers künstlerischer Thätigkeit vermerkt. Einen Brief Waldmüllers an die Steueradministration wegen Steuerbefreiung veröffentlichte J. H. Taussig jüngst in der Neuen Freien Presse. Er giebt einen Begriff von dem tüchtigen Künstler und Menschen Waldmüller, der, wie Wurzbach mit Recht bemerkt, „nie titanenhaft malte".

F. G. WALDMÜLLER
NEU-ERWERBUNG DER NATIONALGALERIE



F. G. WALDMÜLLER, LANDSCHAFT AUS DEM WIENERWALD

NEU-ERWERBUNG DER NATIONALGALERIE



F. G. WALDMÜLLER, LANDSCHAFT AUS DER UMGEBUNG VON ISCHL — NEU-ERWERBUNG DER NATIONALGALERIE

In Erasmus Engert, von dem die Nationalgalerie das Bild einer Frau in ihrem Garten erwarb, lernen wir ein liebenswürdiges, — wie es scheint, unterschätztes (die Biographen schweigen sich über ihn aus) — Talent kennen. Als Maler ist er fast nicht bekannt geworden. Geboren wurde er im Jahre 1796 in Wien, im Schülerverzeichnis der Akademie kommt er mit Waldmüller zusammen vor, seit 1843 war er Kustos am Belvedere, 1857 wurde er Direktor dieses Museums. Ueber die Engertsche Periode am Belvedere schreibt Th. v. Frimmel (in den „Galeriestudien"), es wäre — trotz des mangelhaften Katalogs — eine Zeit wissenschaftlicher Thätigkeit in der Galerie gewesen. Er selbst ist mehr empirischer Kenner als Gelehrter gewesen. Ueber die Thätigkeit, die Engert als Restaurator ausübte, sagt Frimmel, dass seine Restaurierthätigkeit „weit und breit bekannt war und sehr gerühmt wurde". Lützow erzählt in der Geschichte der Akademie, dass der Kaiser ihr 1838 84 Bilder zumeist venezianischer Schule schenkte, um deren Restaurierung Engert sich verdient machte. Engert richtete auch eine Schule für Restaurierthätigkeit ein, der er „Normalien" gab. Er selbst urteilte, dass die Maler, welche restaurierten, „ihrer produktiven Thätigkeit nicht entzogen werden sollten".

Die Frau auf dem Bilde der Nationalgalerie strickt und liest dabei in einem Buche. Man möchte wissen, welches Buch es ist. Die Gelassenheit ihres Lesens entzückt uns, wie nicht minder die Sauberkeit ihres Hauses. Nicht sehr malerisch, im Gegenteil recht trocken ist das Holz in dem Anbau gemalt. Dagegen, namentlich wenn man die Zeit in Anschlag bringt, sehr schön die Blätter an den Spalieren, die sich gegen die hellblaue Luft absetzen. Ganz ausgezeichnet sind sowohl die Pflanzen gemalt, die inmitten des Gartens stehen wie das Gebüsch jenseits der Pforte. Von wirklicher Qualität ist hier die Farbe, unbegreiflich gut.

Schwächer ist die Frau gemalt, ihr Unterkörper geradezu steif (so sehen nicht wenige Bilder aus dem Vorrat der neuen Pinakothek aus). Hübscher aber ist ihr Oberkörper, der Arm, die Hand sind hübsch, anziehend das etwas schwärmerische und doch ganz im Gleichgewicht befindliche Gesicht der Bürgersfrau unter der Haube. Das Bild ist eins von denen, die uns verführen, auch über den Wert der Malerei hinaus über das Sujet nachzudenken. Wir geben uns ihm behaglich hin, freuen uns der Stimmung, die es in uns weckt, aufrichtig, — aller Stimmungen, auch der novellistischen — und unsere Zuneigung ist nicht allein mit der guten Malerei des Gebüsches zu motivieren. Es bleibt ein Rest, der auf unser Schuldkonto kommt, ein Rest, der unbedingt durch „das Sujet" hervorgerufen wird! Wir bekennen uns schuldig.

Engert ist ein guter Bilderkenner gewesen. Er hatte ein gutes Auge für Bilder. Zu seiner Zeit war die Mehrzahl der Maler barbarisch. Eitelberger erzählt in seinen kunsthistorischen Schriften, das der Maler Peter Krafft — er war dessenungeachtet Galeriedirektor des Belevedere — die Aeusserung that, dass sogar sein Enkel von 10 Jahren „so gut wie Albrecht Dürer" zeichne.(Für Tizian und Rubens hatte Krafft freilich eine gerechtere Schätzung.) Wie hat auch Waldmüller unverständig über alte Meister sich geäussert und — nach diesem Prinzip gehandelt! Im Jahre 1848 wählte er junge Maler durch das Loos zum Restaurieren der alten Bilder der ihm unterstellten Lamberg-schen Galerie in der Akademie aus. Man kann sich daraus einen Begriff davon machen, wie gering er den Wert der alten Kunst anschlug. Engert dagegen hat in den Vierzigerjahren Dürers Selbstbildnis, das in die Sammlung Felix nach Leipzig kam, auf Leinwand übertragen und restauriert. Der herrliche Dürersche Christus am Kreuz, der jetzt eine der Perlen der dresdner Galerie ist, aus den Sammlungen Böhm und Festetics, wurde von ihm entdeckt (Eitelberger, kunsthistorische Schriften) und ebenso der „Martin



F. G. WALDMULLER, BILDNIS EINER FRAU MIT IHRER TOCHTER NEU-ERWERBUNG DER NATIONALGALERIE

Schongauer" des Belvedere. Er hatte sich auch allmählich eine sehr schöne Kunstsammlung angeeignet; der Katalog umfasste 1375 Nummern aus den verschiedensten Gebieten der Kunst.

Den Beruf als Maler hat er sehr bald aufgegeben. (Eitelberger.) Als Restaurator hat er von den jungen Restauratoren, seinen Schülern, verlangt, dass sie Bilderkenner würden, um ihr Fach gut auszuüben. Er war in seiner Epoche sicher ein Mann von Kultur. Allerdings, nach der dürftigen Zahl der von ihm gemalten Bilder zu schliessen, mehr ein Mann von Kultur als ein Mann von einer Begabung, die ihn selbst beseligt hätte. Es müsste jedenfalls sehr anziehend sein, von den geheimen seelischen Vorgängen im Leben dieses Mannes etwas mehr zu erfahren.

Nach dem Bilde von ihm, das die Nationalgalerie jetzt bekommen hat, möchte man ihn als einen Amateur mit den besten Eigenschaften eines Amateurs: Kultur, Geschmack usw. ansprechen, den inmitten seines Sammelns und Reparierens die Lust ankam, in zarter Weise auch ein wenig sich selbst zu bethätigen — wenn nicht eben die Wahrscheinlichkeit dafür spräche, dass die wenigen Bilder, die überhaupt von ihm vorhanden sind, gerade so wie dieses — man sieht es am Kostüm —, nicht aus den Jahren seiner theoretischen Beschäftigung mit der Kunst stammen, sondern aus der Zeit, in der er noch Maler war. Er würde sie also nicht als „Dilettant" gemalt haben.

H.



ERASMUS ENGERT, FRAU IM GARTEN NEU-ERWERBUNG DER NATIONALGALERIE

KIELER MUSEEN

VON

ALFRED LICHTWARK*



UCH in Kiel sind in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts kunst- und kulturgeschichtliche Museen entwickelt worden.

Es hat dabei — der Vorgang ist derselbe wie an anderen Orten — kein Gesamtplan vorgelegen, denn den konnte es nicht geben, wo weder ein von der ganzen Bevölkerung empfundenes Bedürfnis vorlag, noch im Organismus der modernen Stadt eine einzelne Behörde vorhanden war, deren Aufgabe in der Pflege kultureller Dinge bestand. Hätte es nicht einzelne Sammler und Gruppen von Kunstfreunden gegeben, deren Seele sich, der Masse voraus, höheren Dingen hingab, Kiel wäre ohne eigenen Kunstbesitz in das neue Jahrhundert eingetreten.

So haben sich die Sammlungen unabhängig von einander aus drei Ansatzpunkten entwickelt, haben das typische Schicksal ungleichmässiger, weil von zufälligem Vorhandensein willenskräftiger Individuen abhängiger Entwickelung gehabt, stehen auch heute noch im Werden und haben ihr Gebiet noch nicht scharf gegeneinander abgegrenzt.

Es sind ihrer drei, das Museum vaterländischer Altertümer, das Thaulow-Museum und die Kunsthalle.

Das Museum vaterländischer Altertümer und das Thaulow-Museum stellen die kultur- und kunstgeschichtliche Vergangenheit von Schleswig-Holstein dar, die Kunsthalle enthält die Gemäldegalerie. Aber eins greift noch heute im Bestand der Sammlungen und wohl auch in der Sammelthätigkeit auf das Gebiet des andern über. Das Museum vaterländischer Altertümer sammelte ursprünglich alles, was der Name deckt. Es hat sich nun schon seit langer Zeit auf die vorgeschichtliche Epoche beschränkt. Dabei besitzt es jedoch im Erdgeschoss einen Saal mit nicht unerheblichen Beständen aus der christlichen (historischen) Zeit. Das Thaulow-Museum hat allmählich seine Aufgabe in der Darstellung der künstlerischen Kultur des Landes seit der Einführung des Christentums gefunden. Aber es hat in jüngster Zeit als Ausbau seines Besitzes an alter Bildnerkunst angefangen, plastische Werke lebender schleswig-holsteinischer Künstler zu erwerben und greift damit auf das Gebiet der Kunsthalle über, der Gemälde- und Skulpturensammlung.

Während die Altertümersammlungen in Besitz und Pflege des Staats übergegangen sind, sorgt für die Kunsthalle ein Kunstverein, dessen Leitung Mitglieder der Universität in Händen haben.

Die historischen Sammlungen sind jedoch ebensowenig wie die anderen vom Staat gegründet worden. Das Museum vaterländischer Altertümer entstammt der Tätigkeit eines Vereins, das Thaulow-Museum der des Privatmannes, dessen Namen es heute trägt.

In Deutschland sind diese kieler Sammlungen wenig bekannt. Am ehesten weiss man noch vom Thaulow-Museum, dessen auffallendes Gebäude nahe am Bahnhof nicht leicht übersehen werden kann, und das schon durch die Persönlichkeit seines Gründers, die sich einer gewissen Volkstümlichkeit erfreute, die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat.

❊

* Aus der als Ms. gedruckten „Sommerfahrt auf der Yacht Hamburg".

Am wenigsten weiss man von dem heute zweifellos anziehendsten und lehrreichsten, dem Museum vaterländischer Altertümer.

Räumlich umfasst es das Gebiet Schleswig-Holsteins, zeitlich die ungeheure Spanne menschlichen Lebens auf der Scholle jenseit der Einführung des Christentums bis zurück in die erste Dämmerung menschlicher Kultur.

In einem schönen, schlichten, alten Backsteingebäude, das im Schlossbezirk liegt und bis 1876 der Universität diente, wird es aufbewahrt. Die Aufstellung der grossen Schätze arbeitet mit den bescheidensten Mitteln, aber gerade deshalb kommt der Inhalt der Schränke ohne Abzug und Zusatz zur Geltung. Keine Ueppigkeit der Architektur oder der Wanddekoration, keine Gemälde und vergoldeten Ornamente zerstreuen die Aufmerksamkeit. Man sieht in diesem Museum wirklich nichts als den Inhalt.

Die Leiterin des Museums, Fräulein Direktor Prof. Dr. Mestorf, der kürzlich zu allen andern Ehren die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen wurde, war so liebenswürdig uns einzuführen.

Wer sie in ihrem Museum kennen lernt, ist geneigt, die schlanke Dame mit ihrer aufrechten Haltung und den feinen, durchgearbeiteten Zügen schliesslich ebenso interessant zu finden, wie den Inhalt ihrer Sammlung, und niemand würde der federnden Gestalt ein Alter von fünfundsiebzig Jahren zutrauen. Dabei hat sich Fräulein Mestorf bei der Präparierung der umfangreichen Moorfunde mehr als einmal an den Rand des Todes gebracht.

Durch die Arbeit ihres Lebens hat sie sich eine führende Stellung erworben. Es giebt wohl in Deutschland keine zweite Frau, die soviel erreicht hat. Sie ist seit 1891 Direktor ihres Museums, an dem sie vorher Kustos war, hat, wenn ich nicht irre, als erste Frau in Preussen für gelehrte Arbeit den Titel Professor und bei ihrem 75. Geburtstag in diesem Jahre die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Wie ist sie dazu gekommen, sich zu einer Zeit, wo es eine Frauenbewegung in Deutschland noch nicht gab, auf diesem, den Interessen der Frauenwelt so fern liegenden Gebiet anzusiedeln?

Schon im Elternhause wurde sie als Kind von ihrem Vater, einem leidenschaftlichen Sammler vorgeschichtlicher Altertümer, in die Wissenschaft eingeführt. Ihr Vater, Dr. med. Mestorf in Bramstedt, hatte eine ansehnliche Sammlung vorgeschichtlicher Altertümer ausgebildet und war auf autodidaktischem Wege dahin gekommen, sie nach den drei grossen Epochen der Stein-, Bronze- und Eisenzeit zu ordnen. Das war ein Jahrzehnt ehe die Wissenschaft die Lehre von der Dreiperiodenteilung aufgestellt hatte.

So stand Fräulein Mestorf seit ihrer frühesten Jugend in Fühlung mit den Dingen, deren Erforschung sie ihr ganzes Leben widmen sollte. Sie und ihre Mitarbeiter kamen gerade noch im rechten Augenblick, um das letzte zu retten. Unendlich viel war im Lauf des Mittelalters bis gegen den Schluss des achtzehnten Jahrhunderts durch Schatzgräber, die die Hünengräber aufwühlten, zerstört worden. Denn das Volk hatte nie vergessen, dass in den künstlichen Hügeln nicht nur die Toten begraben lagen, sondern ihre Schätze mit. Alle Sagen und Märchen sind voll davon. Voll auch von den Spuren der Enttäuschung derer, die statt des erhofften Goldes Scherben gefunden hatten und eine übernatürliche Erklärung für ihr Missgeschick suchten. Jeder kennt den Typus der Sage von dem schon berührten Goldschatz, der durch die Schuld des Finders verwandelt wird oder in unergründliche Tiefen versinkt, und von dem seltenen Sonntagskind, das den Schatz wirklich heimträgt. Aber mehr als die Schatzgräber hatte der Pflug zerstört, der das Oedland alter Begräbnisstätten der Kultur unterwarf. Im neunzehnten Jahrhundert sollten dann die Wegebauten, die die alten Grabstätten als Steinbruch ausnutzten, und die tieffurchenden Dampfpflüge den Rest dezimieren.

Was die Sammler und Gelehrten des neunzehnten Jahrhunderts gerettet haben, wird ihnen die fernste Zukunft danken. Es handelt sich nicht um seltsame Museumsstücke zum Anstaunen und Bewundern, sondern um den Einblick in die Urgeschichte unserer Rasse, die uns nicht durch schriftliche Dokumente übermittelt ist.

Frl. Mestorf hat sich ihren hervorragenden Platz in diesem Kreis erobert nicht nur als Leiterin und Mehrerin ihrer Sammlungen, sondern auch durch ihre eigne ausgedehnte Forscherthätigkeit, die sich über ein umfangreiches Gebiet erstreckt und weit über das Gebiet der Prähistorie hinausgreift. Sie ist für ihre Generation ausserdem die eigentliche Vermittlerin der Forschungsarbeit des Nordens geworden, der klassischen Heimat der vorgeschichtlichen Wissenschaften. Ihrer Hingabe verdankt die deutsche Wissenschaft die Uebersetzung der

wichtigsten Lehrwerke der skandinavischen Forscher.

Als sie von der berliner anthropologischen Gesellschaft zum Ehrenmitgliede ernannt wurde, fasste Virchow das allgemeine Urteil über ihre Bedeutung zusammen: „Fräulein Johanna Mestorf, jetzt Direktor der Altertumssammlung in Kiel, unter den lebenden Frauen diejenige, die durch aktive Leistungen am meisten zu dem Fortschritte der prähistorischen Archäologie beigetragen hat, wird hoffentlich noch lange in der wichtigen Stellung, welche sie zur Ehre ihres Geschlechts errungen hat, die Bande der Freundschaft, die uns mit ihr verknüpfen, durch treue Mitarbeit festigen."

Man möchte es dem kieler Altertümermuseum anmerken, dass eine Frau es leitet. Es steckt in der Zubereitung und Aufstellung der Gegenstände eine Sorgfalt und Liebe, die nur der Frau in so hohem Masse eigen sein dürfte. Und wer Fräulein Mestorf bei der Behandlung der Funde beobachtet hat, wird wohl an die besondere Fähigkeit erinnert worden sein, die die Frau von dem Geist und der Geduld der schwierigen Handarbeiten mitbringt.

Den Grundstock der kieler Sammlung hatte seit 1835 ein Verein für die Erhaltung vaterländischer Altertümer zusammengebracht. Aus dem heutigen Bestande des Museums und nach dem Namen zu schliessen, hatte man sich ursprünglich keineswegs auf die Vorgeschichte beschränkt. Im Jahre 1873 wurde die vorgeschichtliche Sammlung in Flensburg mit der kieler vereinigt. Nach und nach hat das Museum auch eine Anzahl von Privatsammlungen aufgesogen.

Wann die ältesten Reste menschlicher Kultur, die das Museum zur Anschauung bringt, entstanden sind, entzieht sich der genauen Schätzung. Geräte aus Knochen und roh bearbeitetem Stein entstammen aus einer Ansiedlung, die man etwa 10 Meter unterhalb des heutigen Spiegels auf dem Grunde der kieler Föhrde entdeckt hat! Wie lange ein und dieselbe Wohnstätte benutzt wurde, lässt sich aus dem Inhalt eines Schrankes ablesen, der die Funde aus dem husumer Mühlteich zusammenfasst. Als dieser künstliche Teich vor einigen Jahren entwässert wurde, fanden sich auf dem Boden die Reste einer Wohnstatt aus dem Mittelalter und in den Schichten darunter Spuren aller vorhergehenden Zeitalter bis zur ältesten Steinzeit. Der Ort hat mithin eine menschliche Ansiedlung getragen von den allerfernsten Urzeiten bis zu den Tagen, wo Mönche den Mühlteich anlegten.

Was dieser höchst anziehende kleine Schrank für die einzelne Siedelung leistet, das bietet das Gesamtmuseum für das ganze Land.

Ursprünglich sammelte man ohne besondere Einsicht und ohne auch zu wissen, wie wichtig die genaue Feststellung der Fundstätte war, aus Interesse am einzelnen Gegenstand. Das kieler Altertümermuseum besitzt wie alle verwandten Anstalten, aus dieser ersten Sammelzeit zahlreiche Funde ohne nähere Fundnotiz. Sobald aber die Grundlagen der neuen Wissenschaft gelegt waren, hat man den Grundsatz festgehalten, alles, was an derselben Stelle ausgegraben worden, im Museum nicht nach den Gegenständen zu trennen, sondern zusammen zu lassen. Diese Einzelfunde sind dann nach den drei Zeitaltern geordnet.

Aus den Einzelfunden ohne Herkunftsbezeichnung ist in einem der Schränke eine lehrreiche Zusammenstellung gemacht. Es sind systematisch alle Werkzeuge aufgeführt, die der Mensch der Steinzeit aus dem spröden Stoff herzustellen gewusst hat. Dabei stellt sich heraus, dass er die Grundformen aller heute aus Metall hergestellten Werkzeuge schon kannte, nicht nur Hammer und Beil, sondern die verschiedensten Formen von Messern, Sägen, Bohrern, Meisseln und Dolchen.

Das Material, aus dem die ganze Entwicklung durch alle Zeitalter abgelesen werden kann, bieten die für jedes Zeitalter typisch verschiedenen Gräber, bei deren Untersuchung sich herausgestellt hat, dass nur für die Zeit von etwa 500—800 nach Christo keine Grabstätten mit Sicherheit nachzuweisen sind.

Aber noch überraschender als die Gräberfunde sind die für Schleswig-Holstein und die skandinavischen Länder charakteristischen Moorfunde, zu deren Erklärung eine Stelle des Orosius angezogen wird, die berichtet, dass die Cimbern und Teutonen nach ihren Siegen über Manlius und Caepio bei Orange in Südfrankreich (105 v. Chr.) alles zerstört hätten, was ihnen an Beute in die Hände gefallen wäre. Die Kleider wären zerrissen, Gold und Silber in den Fluss geworfen, Panzer und Pferdeschmuck zerhauen, die Pferde in den Strudel versenkt, die Menschen mit Stricken an die Bäume gehängt als Weihegeschenke für die Götter.

Die bedeutendsten Funde, die durch diese Stelle erklärt werden, sind der torsberger und nydamer Moorfund, deren Ursprung sich durch die römischen Münzen bestimmen lassen. Diese Funde allein lohnen schon die Reise nach Kiel. Sie wären

Deutschland um ein Haar verloren gegangen. Die Dänen hatten sie 1864 eingepackt, um sie nach Kopenhagen zu schaffen. Als beim Friedensschluss die Auslieferung mitbedungen war, wusste niemand anzugeben, wo die Kisten mit ihrem unersetzlichen Inhalt verborgen seien. Schliesslich aber wurde das Versteck verraten, und Schleswig-Holstein kam wieder in den Besitz dieses unendlich wertvollen Schatzes.

Die beiden Funde stellen sich als Opfergabe nach gewonnenem Siege dar. Helme sind zerhauen, Schwerter verbogen, Speere zerbrochen, Schilde zerschlagen, Schildbuckeln verbeult. Aber das Moor hat alles getreulich aufbewahrt, auch das Holzwerk. Hier stehen wir vor wirklichen echten in der Schlacht getragenen Schilden unserer germanischen Vorfahren. Wir können uns ein Bild von der ganzen Bewaffnung des Kriegers machen und uns nach den erhaltenen Resten vorstellen, wie sein Pferd aufgezäumt war. Mehr noch, es wurde in Nydam ein ganzes Boot gefunden, das in allem wesentlichen wohlerhalten im obern Stockwerk aufgestellt werden konnte. Sogar die Reste des Steuers wurden gefunden, das damals (etwa 400 Jahre nach Christi Geburt) noch nicht in der Achse des Schiffes befestigt und bewegt wurde, sondern an der rechten Seite des Heck befestigt war, ein wirkliches Ruder. Unsere Bezeichnungen Steuerruder, Steuerbord weisen heute noch auf diese Einrichtung der Vorzeit zurück.

Aus einzelnen Moorfunden stammen die Moorleichen, die zum Teil mit ihren wohlerhaltenen Kleidern gefunden wurden. Man nimmt an, dass es sich um Missethäter handelte, die von rechtswegen die Todesstrafe erlitten. Eine der Leichen war so gut erhalten, dass die Finder die Gerichte benachrichtigten, die im Hinblick auf einen möglichen Mord allen Ernstes ein Protokoll über den Fund aufnahmen, ehe sein Charakter erkannt war.

Noch immer spendet der Boden neue Schätze. Die jüngste grosse Aufgabe des Museums besteht in der Ausgrabung der Reste der Stadt Haithabu, die viele neue Aufschlüsse gegeben haben und versprechen. Den Namen der einst bedeutsamen Stadt nennt auch ein Runenstein im Museum, auf dem es heisst: „Tholf setzte diesen Stein der Gefolgsmann Svens nach Erik seinem Waffenbruder, der den Tod fand als die Helden sassen vor Haithabu. Aber er war Schiffsführer und ein gar guter Mann."

Unser enges hamburger Gebiet, aus dem gleichwohl mancher wertvolle Fund aus der Urzeit geborgen wurde, konnte kein Museum speisen wie die Moore und Grabstätten des überreichen Schleswig-Holsteins. Für uns muss nun Kiel eintreten. Als wir durch die märchenhaften Zeugnisse unserer Vorzeit wandelten, die im kieler Museum so ausgezeichnet geordnet und durch die Beischriften und den handlichen Führer auch dem Laien, der seine Augen brauchen kann, so leicht verständlich sind, dachte ich mir, wie ich wohl als Knabe oder junger Mensch dies Museum genossen hätte, wäre ich durch meine Lehrer in dies Heiligtum unseres Stammes eingeführt worden oder hätte man mich nur hingewiesen. Es überfiel mich wie ein Schauer, den ich heute, durch die Aufnahme so unendlich vieler Eindrücke in den Sammlungen Europas um die Frische gebracht, nicht mehr so unmittelbar und so stark zu empfinden vermag, wie der Knabe, der mit jungen Sinnen und unbelastetem Gemüt vor diese Welt tritt.

Wenn in hamburger Schulen einmal die Heimatkunde im höheren Sinn eine der Grundlagen einer organischen Bildung abgeben wird, dann wird dies schöne kieler Museum einen Wallfahrtsort für unsere Jugend abgeben.

❊

Im Namen und Bestande des Museums vaterländischer Altertümer hätte der Keim einer Entwicklung über die vorgeschichtliche Epoche hinaus in die geschichtliche gelegen. Zweifellos wäre er auch zur Entwicklung gekommen, wenn die Verwaltung nicht mit ganzer Kraft und ganzer Teilnahme sich auf das Gebiet der Vorgeschichte geworfen hätte.

Unterdes fand sich für die Sammlung der Altertümer aus den christlichen Jahrhunderten ein anderer Ausgangspunkt. Es war diesmal kein Verein, auch kein Mensch mit umspannenden Gedanken, dem gleich ein Ganzes vorschwebte, sondern ein Sammler, der an einem Punkte einsetzte und zunächst gar nicht geahnt haben wird, wohin seine Thätigkeit führen würde.

Der Professor der Philosophie an der Universität Ferdinand Thaulow begann um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Holzschnitzereien aus Kirchen und Bauernhäusern zu sammeln, wie man damals überhaupt zu sammeln pflegte. Was als Möbel zu verwenden war, nahm er in Gebrauch. Möbel, die es zur Zeit dieses Schnitzstils nicht gegeben hatte, baute er aus alten Teilen zusammen so gut es

anging, Schreibtische, Schränke, Büffetts und dergleichen, ganz wie es auch bei uns die Brüder Gensler gemacht hatten. Aber er ging weiter und sammelte je länger mit um so schärferm Blick und zu höheren Zwecken. Schon Ende der sechsziger Jahre liess er die Hauptstücke seiner Sammlungen publizieren, und endlich entschloss er sich 1875 seine ganze Sammlung dem engern Vaterlande anzubieten unter der Bedingung, dass ein Haus dafür gebaut wurde. Die Stadt schenkte den Platz, der Landtag gewährte die Mittel zum Bau und schon 1878 konnte das Museum eröffnet werden.

Der Bau war gut gemeint, gehört aber zu den unbrauchbarsten Museen, die man sich ausdenken kann. Er ist nur Fassade.

In diesem kleinen Palaste haben die Sammlungen lange geschlummert, ja, sie haben sogar mannigfachen Schaden gelitten, weil ihnen die rechte Pflege fehlte. Es ist ein Verdienst Matthäis und seiner Nachfolger, sie zu neuem Leben erweckt zu haben durch umsichtige Bearbeitung und weiteren Ausbau.

Die besten Jahre sind freilich versäumt worden. An mehreren Orten sind kleinere Museen für einzelne Landesteile der Provinz Schleswig-Holstein eingerichtet worden. Vieles hat der Kunsthandel entführt, und es ist jetzt nur schwer möglich, die Zeit diesseit des Schnitzstils, der allein den Begründer interessierte, das achtzehnte Jahrhundert und das erste Drittel des neunzehnten angemessen zur Vertretung zu bringen.

Man darf im Thaulow-Museum das bürgerliche und fürstliche Möbel des Rokoko, des Empire und seines Nachfolgers, des sogenannten Biedermeierstils, nicht suchen. Aber unter den mittelalterlichen Altären — die Möbel der Gotik fehlen fast ganz — und unter den Schnitzwerken der Renaissance befinden sich doch einige seltene Schätze, die nicht nur vom Standpunkt der Lokalgeschichte von Bedeutung sind.

Viel ist es freilich nicht. Da steht voran der herrliche, seines Farbenkleides beraubte neukirchner Altar von einem lübecker Zeitgenossen unseres Francke. Friedrich Knorr, Assistent am Altertumsmuseum, hat in einer sehr feinsinnigen Arbeit die verwandten Arbeiten in Lübeck, darunter die überaus herrliche Madonna der Marienkirche und den schönen Altar in Wismar, zusammengestellt und den künstlerischen Charakter des Urhebers, den man solange übersehen hatte, mit feinem Gefühl erläutert. Es ist damit für die deutsche Kunstgeschichte, deren Ausbau so arg vernachlässigt worden, ein sehr grosser und echter Künstler aus der Vergessenheit gerissen, den man hoffentlich auch noch einmal mit seinem Namen nennen wird.

Keinem Geringern als Brüggemann, dem Urheber des berühmten schleswiger Altars, wird der Altar aus der Goschhofkapelle bei Eckernförde zugeschrieben.

Das Werk ist in alter Schönheit erhalten. Keine Uebermalung hat die Figuren in die Barbarei des neunzehnten Jahrhunderts herabgezogen.

Es ist wohl die schlichteste und geschmackvollste Gruppe, die je aus der Werkstatt eines norddeutschen Künstlers hervorgegangen sein mag. Maria und Anna, ihre Mutter, sitzen auf einer Bank und erheben die Hand nach dem Christkinde, das zwischen ihnen auf der Bank stand, aber leider verschwunden ist. Hinter der Bank stehen vier Figuren, Zacharias und Elisabeth, Joseph, der Nährvater, und Joachim, der Gemahl der Anna. Würdevolle Gestalten in lebendiger Bewegung. Aber von unerhörter Schönheit ist die Buche, die sich zwischen ihnen erhebt und in ihrer Krone das segnende Christkind trägt. Obwohl die Zweige als Massen stilisiert sind und auf dem Grün der Bemalung zierliche goldene Ränder tragen, so unrealistisch wie möglich, ist doch die Buche unverkennbar. Was dieser Baum mit dem Christkind darin bedeuten soll, weiss ich nicht. Ich erinnere mich nicht, ihm in dieser Form je sonst in der Altarplastik begegnet zu sein und habe auch nichts über den Zusammenhang erfahren können. Natürlich drückt es etwas aus. Man könnte an den brennenden Busch denken, aber das stimmt schliesslich nirgends recht. Vorläufig müssen wir uns begnügen, zu bewundern und zu lieben.

Aus der Kirche von Heiligenhafen stammen die beiden Gestalten von Adam und Eva (als Wappenhalter gebildet), die zu den zartesten und liebenswürdigsten Werken der norddeutschen Kunst gehören. Sie sind nicht übermässig gut erhalten, aber wenigstens nicht durch Restauration entstellt.

Unter den vielen Möbeln befindet sich ein Schrank von höchster Schönheit, der Susannenschrank genannt, weil die Schnitzereien in den Füllungen die Geschichte der Susanna erzählen.

Wer das Museum besucht und weiter nichts der Erinnerung einprägt als das Bild dieser vier Kunstwerke, scheidet bereichert.

✲

Gegen die beiden Altertümermuseen ist die Gemäldesammlung der Kunsthalle zurückgeblieben.

Aber sie wird nun, wo die Universität in der Lage und willens ist, eine Gemäldegalerie zu bauen und mit dem Kunstverein zusammen an die Entwickelung der Sammlung zu gehen, bessere Tage erleben.

Sie findet im Anschluss an die Altertümersammlungen noch vieles nachzuholen für die Vergangenheit. Seit dem siebzehnten Jahrhundert hat es beständig hervorragende Maler schleswig-holsteinischen Ursprungs gegeben, hervorragende Maler sind dort für Adel und Bürgertum thätig gewesen. Wo kann man in der Provinz eine Vorstellung von diesen Kräften erlangen? Kiel wäre der Ort dafür, die Universität, ohne die weder das Altertümermuseum noch das Thaulow-Museum zu denken wären, ist als Hüterin und Entwicklerin der Galerie die gegebene Instanz. Besitzt sie doch eine sehr hübsche kleine Sammlung von Holländern, die im Universitätsgebäude hängt.

Es wird nicht lange dauern, dann wird Kiel auch an den Bau der Galerie gehen. Der Platz ist schon bestimmt. Möge es ein Bauwerk werden, das ohne Rücksicht auf die Fassade die Forderung nach brauchbaren Innenräumen als nächste und wichtigste Aufgabe erfüllt.

Wenn in Amerika ein neues Museum gebaut werden soll, so pflegt man wohl den Architekten und den Direktor mit den Plänen und Rissen nach Europa auf eine Rundreise zu den Museumsleitern zu senden, damit die Fachleute nach ihren praktischen Erfahrungen die Projekte beurteilen. In Deutschland wurde noch vor gar nicht langer Zeit bei einem überaus kostspieligen Bau den Direktoren der Sammlungen jeder Einblick in die Pläne untersagt. Das Ergebnis war natürlich eine Katastrophe, deren Wirkung dauern wird, so lange der Bau steht.

CASPAR FRIEDRICH

VON

ANDREAS AUBERT

SCHLUSS AUS DER VORIGEN NUMMER



Keine Stelle in Friedrichs Aphorismen kennzeichnet ihn so ganz in seiner Eigenart wie ein Blatt, das Dahl zum Andenken an seinen Freund aufbewahrt hat. Es wurde in der Kunstchronik vom 5. März 1896 bereits veröffentlicht, aber ich teile es hier nochmals und etwas vollständiger mit:

„Es sey mir vergönnt noch einmal in aller Kürze meine Ansichten über das was Kunst und Kunstgeist in den Menschen ist zu zeigen."

„Du sollst Gott mehr gehorchen denn den Menschen. Jeder trägt das Gesetz von Recht und Unrecht in sich; sein Gewissen sagt ihm: dieses zu thun, jenes zu lassen. Die heiligen zehn Gebote sind der reine lautere Ausspruch unser aller Erkenntnis vom Wahrhaften und Guten. Jeder erkennt sie unbedingt als die Stimme seines Innern, niemand kann sich dagegen empören. Willst du dich also der Kunst widmen, fühlst du einen Beruf ihr dein Leben zu weihen, o! so achte genau auf die Stimme deines Innern, *denn sie ist Kunst in uns.*"

„Hüte dich vor kalter Vielwisserei, vor frevelhaftem Vernünfteln; denn sie tödtet das Herz, und wo das Herz und Gemüt im Menschen erstorben sind, da kann die Kunst nicht wohnen!"

„Bewahre einen reinen kindlichen Sinn in dir und folge unbedingt der Stimme deines



CASPAR FRIEDRICH, LANDSCHAFT MIT FIGUREN

Innern; *denn sie ist das Göttliche in uns* und führt uns nicht irre!"

„Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Gemüts; heilig achten jede fromme Ahndung; denn sie ist Kunst in uns! In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form; *und diese Form* ist dein Bild! . . ."

„Keiner soll mit fremdem Gute wuchern und sein eignes Pfund vergraben! Nur das ist dein eignes Pfund, was du in deinem Innern für wahr und schön, für edel und gut anerkennst!"

„Mit eignem Auge sollst du sehen und, wie dir die Gegenstände erscheinen, sie treulich wiedergeben; wie alles auf dich wirkt: so gieb es im Bilde wieder! . ."

vielen wurde wenig, wenigen viel zu Teil:

„Jedem offenbart sich der Geist der Natur anders; darum darf auch keiner dem andern seine Lehren und Regeln als untrügliches Gesetz aufbürden. Keiner ist Massstab für Alle; jeder nur Massstab für sich und für die mehr oder weniger ihm verwandten Gemüter."

„So ist der Mensch dem Menschen nicht als unbedingtes Vorbild seines Nachstrebens gesetzt, sondern das Göttliche, Unendliche ist sein Ziel. Die Kunst ist's, nicht der Künstler, wonach er streben soll! Die Kunst ist unendlich, endlich aller Künstler Wissen und Können . . ."

In Friedrichs Kunstanschauung ist etwas von dem „deutschen Geist der Mystik," er ist vom Geschlecht eines Meister Eckhart, eines Johannes Taulers.

Er betrachtet seine Kunst als Gottesdienst. Er ist ein Fra Angelico auf dem Boden des bewussten Protestantismus, wie ein Jünger Luthers.

Er ist von der Art der Ruisdael und Swammerdams, jenes tiefen Geistes, Ruisdaels gleichaltrigem Zeitgenossen, dem vor dem Abgrund endlosen Lebens schwindelte, das er zum ersten Mal unter dem Mikroskop erblickte, und der seine Wissenschaft opferte, um Gott nicht zu verlieren.

Friedrich gehört zu den tiefen Geistern der germanischen Rasse.

✻

Der mystische Naturforscher und Theologe G. H. von Schubert teilt in seinen Lebenserinnerungen einen Zug mit, der von Friedrichs deutschem Vaterlandssinn zeugt. Er erklärt das „prophetisch Politische", das Friedrichs Zeitgenossen nach Dahls Aussage zu Beginn des Jahrhunderts in seiner Kunst fanden.

Einige Freunde waren zusammen oben auf Friedrichs Atelier. Er arbeitete gerade an einem eigentümlichen Bilde. Es war nichts anderes zu sehen als ein Nebelmeer und ein Himmel mit Wolken, die gegen den Sturm kämpften. Nur einzelne Berggipfel stiegen aus dem Nebelmeer hervor.

Aber droben zwischen den jagenden Wolken kämpfte ein Adler mit dem Sturm — kämpfte sich in das lichtere Blau hinein — —

Es war im Oktober 1816. Deutschland lag zertreten unter Napoleons Fuss. Die Freunde sprachen über das Unglück des Vaterlands, Friedrich mit glühendem Hass gegen die Franzosen,





voller Schmerz über Deutschlands Schmach, aber hoffnungsvoll, in sicherem Vertrauen. Er teilte nicht die Furcht der andern. Er wies auf das Bild und auf den Adler: „Er wird sich schon herausarbeiten der deutsche Geist aus dem Sturme und den Wolken, und dort sind Bergesgipfel, die feststehen und Sonne haben — —"

Es sind auch Kriegsgesänge und Siegeslieder unter seinen Papieren aus diesen Jahren. Er stand mehreren von Deutschlands Freiheitshelden nahe, Männern wie Theodor Körner, Moritz Arndt, auch General Scharnhorst ist unter ihnen genannt. Sein ganzes Leben hindurch hegt Friedrich einen lebhaften Widerwillen gegen die Feinde seines Vaterlandes; er wollte seinen Sohn nicht einmal französisch lernen lassen.

Auch in seiner Kunst steht Friedrich auf freiem deutschen Grund. Er ist Protestant in seiner Kunst, ein erklärter Feind Roms und der Ultramontanen.

Er eifert gegen jene Künstler, „die über die Alpen gehen und Anhänger — Knechte — von Koch in Rom werden, nicht Schüler der Natur mehr . . ."

„Den Herrn Kunstrichtern genügt unsere deutsche Sonne, Mond und Sterne, unsere Felsen, Bäume und Kräuter, unsere Ebenen, Seen und Flüsse nicht mehr. Italienisch muss alles sein um Anspruch auf Grösse und Schönheit machen zu können."

Ebenso frei steht er auch in seinem Verhältnis zur Vergangenheit, fusst sicher in seiner eignen Zeit.

Er verhöhnt die Maler seiner Zeit, die die „Alten nachahmen mit allem Koth des Jahrhunderts — und oft nur dem Koth."

„Wer selber Geist hat, sagt er, kopiert nicht andere."

Er will nicht, dass man die Natur male, als sähe man sie „durch gefärbtes Glas". Er will, dass man „die Gegenstände male, wie sie andern ehrlichen Leuten erscheinen, so nicht in Rom gewesen und gesunde Augen haben und die Natur nach der Natur und nicht nach Bildern studieren."

Mit strengen Worten tadelt er den Altertumskultus der deutschen Romantiker und die katholisierende Strömung, die nach Rom führte:



CASPAR FRIEDRICH, LANDSCHAFT

„Alle Fehler jener Zeit äfft man täuschend nach, aber das Gute jener Bildwerke: das tiefe, fromme kindliche Gemüt, was diese Bilder so eigentlich beseelt, lässt sich freilich nicht mit den Fingern nachahmen:

„Was uns an den alten Bildern erfreut, ist vor allem die fromme Einfalt. Wir wollen aber nicht einfältig werden . . und ihre Fehler nachäffen, sondern fromm werden und ihre Tugenden nachahmen."

Friedrich fällt ein hartes Urteil über die Landschaftsmalerei, die sich während seiner Lebzeiten entwickelte:

„Ich glaube nicht, dass die Landschaftsmalerei je so würdig aufgefasst und dargestellt worden ist, als es ihrem Wesen nach geschehen könnte und müsste. Aber ich glaube auch, dass sie ihrem Ziele schon näher gestanden als gegenwärtig. Wo man mit Lüge beginnt und mit Lüge endigt. Wo man durch Anhäufung von Gegenständen an einander, hinter einander und über einander die Bilder überladet . . ."

„Noch habe ich kein Bild der neueren Schule (von dem grossen historischen Stil) gesehen, so auf mich einen günstigen Eindruck gemacht hätte, wohl einen quälenden durch das Zusammenpressen der Gegenstände. Und einen zurückstossenden durch die Härte der Farben und Formen und durch den Mangel an Luftperspektive, ohne gerade einen nordischen grauen Himmel zu wünschen. Und endlich einen widrigen Eindruck, weil man nirgends den reinen Willen sieht, die Natur einfach, edel und gross darzustellen wie sie ist, wenn man Sinn, Gemüt und Gefühl hat es zu erkennen und aufzufassen. Wohl aber glaube ich überall das leidige Streben wahrzunehmen alte Gemälde und Kupferstiche nachzuäffen. O! heilige Natur, wie oft musst du der Mode weichen und Menschensatzungen Platz machen — —"

Sein eigenes Land, seine eigne Zeit, sein eignes Auge, sein eignes Gemüt, sein eignes Gewissen, das ist's, was Friedrich will.

Deutschland hatte keinen unabhängigeren und selbständigeren Künstler.

*

Bei einem von Friedrichs Verwandten in seiner Vaterstadt Greifswald hängt ein kleines früheres Bild, schwach als Kunstwerk in seiner äusseren Form, aber bedeutsam durch seinen Gegenstand und seinen Gedankeninhalt.

Hinter niedrigen Bergen, in bleichem Morgennebel, steigt Sonnenglanz empor und füllt den Himmel mit lichter Glut. Auf dem Wiesenweg wandelt ein junges Weib, sie streckt die Arme der Sonne entgegen, grüsst in Entzücken das glänzende



Licht, in anbetender Andacht. Dies überrascht uns als Ausdruck des Geistes einer neuen Zeit: eine tiefere Intensität im Gefühlsleben, ein vollerer Einklang zwischen Menschenseele und Naturleben. Es ist der Vorbote des Tiefsten und Eigentümlichsten, was das verflossene Jahrhundert — das Jahrhundert Millets — in der Malerei geschaffen hat: der reichere und vollere Einklang von Menschenleben und Natur.

In Hackerts Veduten war die Staffage Staffage und nichts weiter. Höchstens konnte sie dazu beitragen das Pittoreske im Bilde hervorzuheben, wie wenn ein Führer dem Reisenden den malerischsten Punkt zeigt, oder ein Maler die Aussicht, die er vor sich hat, in sein Skizzenbuch zeichnet. Der Mensch ist in *Friedrichs* Darstellung zu einem Tone im musikalischen Stimmungsakkord geworden: das Weib, das den Sonnenaufgang begrüsst, die jungen Männer, welche im Mondschein emporschauen, der Mönch, der einsam längs der tosenden Brandung wandelt.

Aber ebenso oft findet man keine Menschen auf Friedrichs Bildern. Seine eigne Seele ist allein mit der Natur — versenkt sich in unmittelbarer Freude in das stille Naturleben, um dort ein Spiegelbild der eigenen Seelentiefe zu finden.

Diese wunderbare Seelentiefe strömt uns — durch das Wellige der Linien, durch die feinen sicheren Töne — wie Musik aus der kleinen böhmischen Landschaft entgegen, die hier (voriges Heft, Seite 197) wiedergegeben war*.

Das Originalbild mit einer bleichen blaugrauen Gebirgskette und leichtem Morgennebel über hellgrünen und gelben Matten — ein Bild von merkwürdig reinem Ton, frisch und treffend wahr wie eine Naturstudie — ist eine der echtesten, ernstesten, edelsten Landschaften, die ich von deutscher Kunst — von Kunst überhaupt gesehen habe.

Auf diese milde stille Morgenstimmung passt ein Ausspruch von Friedrich selber bei einer andern Gelegenheit: „Hier in diesem Bilde ist durch Farbe und Gestaltung ausgesprochen, was das Wort nicht wiederzugeben vermag."

In Friedrichs Kunst ist die Landschaftsmalerei auf eine ähnliche Entwicklungsstufe gelangt, wie sie die Dichtkunst schon vor mehr als einem Menschenalter erreicht hatte: die Naturschilderung ist bei ihm in Stimmung aufgelöst.

Zwischen der Vedute des vorausgegangenen Jahrhunderts und der neuen Stimmungsmalerei Friedrichs besteht zu einem gewissen Grade dasselbe Verhältnis, was seelischen Inhalt und poetischen Wert betrifft, wie zwischen der flach und breit naturmalenden Dichtung und der stimmungsvoll durchglühten Naturlyrik, die bei Rousseau und Goethe hervorbrach.

Schon Hettner hat mit Nachdruck und Entschiedenheit geltend gemacht: dass keine Kunst durch die romantische Schule so viel gewonnen hat wie eben die Malerei. Sie hat das Stimmungsleben befreit, sie hat den unnatürlichen plastischen Zwang gebrochen, welcher die klassischen Ideale der Neu-Renaissance begleitete. „Die Malerei," sagt er, „ist dadurch erst wieder malerisch geworden. So ist dies der unbestreitbarste und glänzendste Sieg, den die romantische Schule über Goethe erfochten hat."

Wie kleinlich und wie befangen in der Pedanterie der Regeln und Formeln war doch der alte Goethe in seiner Anschauung über die Landschaftsmalerei.

Hier ist Friedrich im Gegensatz zu Goethe der moderne Mensch, Bahnbrecher für eine neue Zeit. Er ist der freigeborene Künstler, der allein das Gesetz in seinem eigenen Gewissen kennt, — folgender Ausspruch von ihm beweist das deutlicher als alles andre: „Wohl jede Erscheinung in der Natur, richtig und würdig und innig aufgefasst, kann ein Gegenstand der Kunst werden. Und wäre es bis jetzt von keinem Bildner so aufgefasst, so ist damit noch nicht gesagt, dass es künftig nicht geschehen wird; darum verrammle man den Leuten nicht den Weg, wie der es will."

Denkt Friedrich an Goethe — —?

Jeder Gegenstand, der das Gefühl des Künstlers erregt, meint Friedrich, ist der Darstellung würdig. Derselbe Gedanke liegt auch den Ausdrücken zu Grunde, die Nagler in seinem Künstlerlexikon von 1837 über Friedrich gebraucht hat: „Er suchte den Eindruck zu fesseln, den die Natur in einzelnen Momenten auf das Gemüt macht."

Heutzutage würde man sagen: das Entscheidende in der Kunst sah Friedrich nicht im Gegenstande an sich — als etwas rein Aeusserliches — sondern im Verhältnis seiner eignen Seele zum Gegenstande.

Im Princip huldigte er dem „paysage intime" im modernen Geiste — früher als irgend jemand sonst auf dem Festlande, zur selben Zeit wie der grosse Constable in England, und er hat dieses

*) S. auch Zeitschrift f. b. Kunst 1896. Seite 240.
Direktor Woermann, der das Bild aus meinem Werk über Dahl kennt, hat vergeblich versucht es für die dresdener Galerie zu erwerben. Die Angehörigen Friedrichs wollen sich nicht davon trennen.

moderne Princip mit derselben Entschiedenheit und Klarheit in seiner Kunst wie in seinen Aphorismen ausgedrückt, mochte er auch seine Stimmungen mit den einfachsten Mitteln, oft nur auf einem einsaitigen Instrument geben.

Dem Geiste und der Kraft nach dürfen wir Friedrich in erste Reihe mit den Männern stellen, die durch ihre Kunst und ihre Kunstanschauung „Millets Jahrhundert" eingeleitet haben.

Friedrich hat dasselbe stolze Selbstgefühl, denselben Unabhängigkeitsdrang, denselben Trotz den Zeitmoden gegenüber: er kennt wie Millet kein anderes Gesetz für seine Kunst als sein Gewissen.

Beider Leben und Kunst wurzelt in Religiosität.

Er hat die gleiche Scheu vor dem Kulturleben, dasselbe Gefühl der Heimatlosigkeit in dieser übercivilisierten Welt, dasselbe Verständnis für das primitive Leben der Menschen, denselben Drang nach Einfachheit und Grösse. Er hat Heimweh nach der Natur, möchte sein eignes Herz im Einklang mit dem Naturleben schlagen fühlen.

Friedrich ist wie Millet der grosse Einsame seiner Zeit.

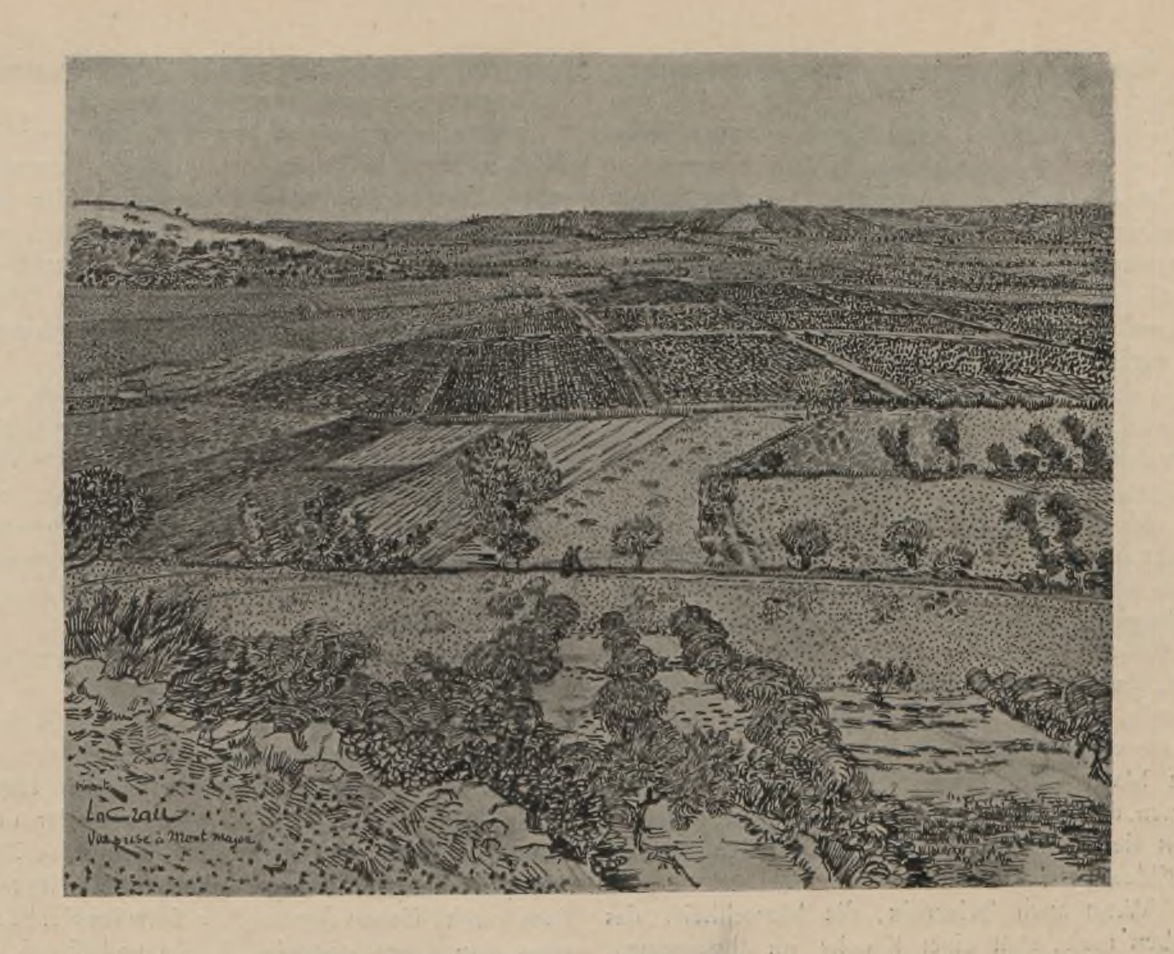
Er hat nie um ihre oder der Nachwelt Gunst gebuhlt, — obwohl er an den Sieg des Wahren und des Echten glaubte und auch eine Anerkennung für sein bescheidenes Lebenswerk, einen Sieg seiner edlen Kunstanschauung voraussah.

Einer seiner stolzesten Aussprüche lautet so: „Es muss eine grosse Ehre sein ein grosses Publikum für sich zu haben. Aber gewiss ist die Ehre noch grösser nur ein kleines auserlesenes Publikum für sich zu haben."

Deutschlands Kunst wäre heute stolzer und grösser, wenn sie mehr von Friedrichs Unabhängigkeitsgefühl besässe und selbständig auf dessen einfacher und echter Grundlage weiter gebaut hätte.



CASPAR FRIEDRICH, STRANDLANDSCHAFT — BERLIN, NATIONALGALERIE



AUS DER CORRESPONDENZ VINCENT VAN GOGHS

(FORTSETZUNG)

Es scheint mir immer mehr und mehr, dass die Bilder, die gemalt werden *müssten*, die *notwendigen* und *unumgänglichen* Bilder, wenn die Malerei die heitere Höhe der griechischen Bildhauer, der deutschen Musiker, der französischen Romanschriftsteller erreichen soll, die Kraft eines einzelnen Individuums überschreiten. Sie müssten also demnach von einer Gruppe Künstler ausgeführt werden, die sich verbinden, um eine gemeinsame Idee auszuführen. Zum Beispiel einer hat einen glänzenden Farbenauftrag, und es fehlt ihm an Ideen, jener hat eine Ueberfülle von ganz neuen dramatischen oder heiteren Eingabungen, ihm fehlt aber die richtige Form sie wiederzugeben. Grund genug, um den Mangel von Corpsgeist bei den Künstlern zu beklagen, die einander kritisieren, befehden, glücklicherweise ohne einander vernichten zu können. Du findest dies alles wohl banal? Wer weiss! Aber die Sache an sich, die Möglichkeit einer Renaissance, das ist doch gewiss keine Banalität!

Es thut mir manches Mal leid, dass ich mich nicht dazu entschliessen kann, mehr zu Hause und aus dem Kopf zu arbeiten. Sicherlich ist die Phantasie eine Fähigkeit, die man entwickeln muss, denn sie allein setzt uns in Stand eine begeisterndere und tröstlichere Welt zu erschaffen, als wir mit einem flüchtigen Blick auf die Wirklichkeit, die sich stets wandelt und schnell wie der Blitz vorübergeht, auffassen können. Wie gern würde ich einmal versuchen den Sternenhimmel zu malen! Und ebenso am Tage eine Wiese vollbesät mit Löwenzahn! Wie soll einem aber das gelingen, wenn man sich nicht dazu entschliesst, zu Haus und nach der Phantasie zu arbeiten. . . . .

Was mich immer im Louvre zur Verzweiflung bringt, ist mitansehen zu müssen, dass die Esel von der Verwaltung ihre Rembrandts verderben lassen und so und so viele schöne Bilder ruinieren. — So ist der gelbe, unangenehme Ton von einigen Rembrandts die Wirkung eines Verblassens durch Feuchtigkeit oder andere Ursachen (Heizung, Staub etc.), was ich Dir an den Fingern nachweisen könnte. — Und daher ist es eben schwer zu sagen, welche Farbe Rembrandt hat, als das Grau des Vélasquez genauer zu präzisieren. Man könnte, mangels eines besseren Ausdrucks, Rembrandt-Gold sagen, damit hilft man sich auch, aber es ist recht vage.

Als ich nach Frankreich kam, habe ich vielleicht besser als mancher Franzose, Delacroix und Zola verstanden, für die meine Bewunderung aufrichtig und grenzenlos ist. Da ich eine ziemlich komplette Auffassung von Rembrandt hatte, fand ich, dass Delacroix durch die Farben, und Rembrandt durch die Valeurs wirkt, aber sie sind einander ebenbürtig. Zola und Balzac, welche auch die Maler eines ganzen Zeitalters sind, bereiten denen, die sie lieben, seltene Kunstgenüsse, dadurch, dass sie das Ganze der Zeit wiedergeben, die sie schildern.

Wenn auch Delacroix, die Menschheit, das Leben malt, statt einer Epoche im allgemeinen, so gehört er darum nicht weniger zu der Familie der Universalgenies. Ich liebe sehr die Schlussworte eines Artikels, wenn ich mich nicht irre, von Thèophile Silvestre, der einen Lobeshymnus so beschliesst: „So starb, beinah lächelnd, Eugène Delacroix, der, ein Maler grossen Namens, die Sonne im Kopf und Sturm im Herzen hatte, der von den Kriegern zu den Heiligen, von den Heiligen zu den Liebenden, von den Liebenden zu den Tigern und von den Tigern zu den Blumen überging.“

Auch Daumier ist ein grosses Genie. Millet, noch ein Maler einer ganzen Generation und ihres Milieus. Möglich, dass diese grossen Genies übergeschnappt sind und dass man auch übergeschnappt sein muss um den Glauben und die grenzenlose Bewunderung für sie zu haben. Wenn dem so wäre, würde ich meine Verdrehtheit der kühlen Vernunft der Anderen vorziehen.

Rembrandt studieren — das ist vielleicht der direkteste Weg. — Aber erst mal ein Wort über Franz Hals: Der hat nie den Heiland, die Verkündigung an die Hirten, eine Kreuzigung oder Auferstehung gemalt, niemals hat er nackte, wolllüstige oder grausame Frauenleiber gemalt.

Immer, immer, immer hat er Porträts gemalt, nichts anderes: Soldatenbilder, Offiziers-Vereinigungen, Porträts von Magistratspersonen, die zur Beratung versammelt sind — die Porträts von Matronen, mit rosiger oder gelblicher Hautfarbe, in weissen Hauben, in schwarzen Woll- oder Atlaskleidern, die über das Budget eines Waisenhauses oder Hospitals diskutieren.

Er hat einen angeheiterten Trinker gemalt, die alte Fischhändlerin als lustige Hexe. Ein schönes böhmisches Weibsbild, Neugeborene im Steckkissen, den eleganten Kavalier, bon-vivant, mit forschem Schnurrbart, in Stulpstiefeln und Sporen.

Er hat sich und seine Frau gemalt, als junge Liebende, im Garten auf einer Rasenbank, nach der Hochzeitsnacht.

Er hat Strolche und lachende Strassenjungen gemalt, Musikanten und eine dicke Köchin.

Er kann nichts anderes, aber all dies ist dem Paradies von Dante, den Meisterwerken Michel Angelos und Raffaels, ja selbst den Griechen ebenbürtig, es ist schön wie Zola, nur gesünder und heiterer, aber ebenso lebenswahr. Denn seine Zeit war gesünder und weniger traurig. Was ist nun Rembrandt? Genau dasselbe: ein Porträtmaler! Erst muss man diesen gesunden, klaren und übersichtlichen Gedanken von den beiden holländischen Meistern haben, die einander ebenbürdig sind, um dann erst tiefer in diesen Gegenstand einzudringen. Wenn man sich also diese ganze glorreiche Republik vorstellt, welche nur durch die beiden fruchtbaren Porträtisten in grossen Zügen vor das Auge gebracht wird, behalten wir einen weiten Spielraum für die Landschaften, Intérieurs, Tierbildern und philosophischen Sujets. Aber ich beschwöre Dich, verfolge wohl meine Schlussfolgerungen, die ich versuche, Dir auf die einfachste Weise klar zu machen. — Fülle jeden Winkel des Gehirns mit jenem Meister Franz Hals, der die Porträts einer ganzen, bedeutenden, lebenden und unsterblichen Republik gemalt hat. Fülle auch jeden Winkel Deines Gehirns mit jenem nicht minder grossen Meister der holländischen Rupublik: Rembrandt van Ryn, ein grossangelegter Mensch, ebenso naturalistisch und gesund wie Hals — und nun sehen wir aus dieser Quelle — Rembrandt — die direkten und wirklichen Schüler, Van der Meer aus Delft, Fabricius, Nicolaus Maas, Pieter de Hooch, Bol, ebenso wie die von ihm beeinflussten Künstler.



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Von Menzels Fähigkeit sich zu objektivieren hat einen der stärksten Beweise ein Vorfall aus den Jahren seines höchsten Alters gegeben. Ein sehr ernster Unfall hatte ihn getroffen, so dass er schwerkrank zu Bette lag; er sah die Ärzte, während er aus dem Schlummer halb munter werdend einen Moment hindurch die Augen öffnete. Sie standen in einer Ecke des Zimmers, wo sie sich mit leisen Stimmen über den Fall besprachen. Menzel schlief wieder ein. Als er wohler geworden, machte er eine Zeichnung: ein Schwerkranker, im Halbschlaf im Bette, und in einer Ecke stehen im Schatten die Ärzte und halten flüsternd eine Konsultation ab.

❊

Über seinen ausgezeichneten Witz gehen eine Menge Anekdoten um. Eine seiner glänzendsten Bemerkungen — sie wird um so bewundernswürdiger, als Menzel damals 88 Jahre zählte — war die Antwort, die er auf die Frage eines Bekannten erteilte, wie ihm Liebermanns Bild: „Simson und Delila", gefalle. Man hing in dem Zimmer an seinen Lippen. Jeder wollte eine Entgegnung hören, die womöglich für Liebermann unangenehm ausfiele. Menzel tat den Leuten nicht den Gefallen. „Über die Verhältnisse von zwei Liebenden soll ein Dritter nicht urteilen," sagte er nur.

❊

Eine sehr schöne Totenfeier hielt Prof. Joachim ab. Am 9. Februar gab es in der Singakademie Quartettabend. In dem lichterglänzenden Saal herrschte die milde Freudigkeit der Erwartung klassischer Musik. Vorm Anfang erhob sich Joachim. Mit ihm erhob sich das Publikum, das nichtsahnend und überrascht war. „Sie alle wissen, wer uns heute früh gestorben ist. Wir wollen das Programm ändern und werden zuerst, zum Andenken an den teuren Toten, die Cavatine von Beethoven spielen, welche er so sehr liebte." Joachim hat eine schöne, priesterlich männliche, etwas rauhe Stimme. Ihr Ton macht bei der Ungezwungenheit, zugleich Würde, mit der Joachim spricht, grossen Eindruck.

❊

Schauderhaft benommen hat sich die pariser Akademie. Der Maler Detaille teilte mit, dass sie von der

berliner Akademie eingeladen worden wäre, sich bei der Beisetzung durch eine Abordnung vertreten zu lassen. In der telegraphischen Einladung war gesagt, dass der Kaiser der Beisetzung beiwohnen würde. Die Akademie glaubte die Einladung nicht annehmen zu können. Das Schauderhafteste war aber die Motivirung, die eines der Mitglieder für die Ablehnung gab: „Wir schätzten und achteten den in Berlin verstorbenen hervorragenden Kollegen sehr, aber wir können doch nicht so plötzlich eine Deputation entsenden. *Und dann durften wir keinen Präcedenzfall schaffen, man weiss nie, wo die Berühmtheit anfängt und aufhört,* und wir hätten, wenn wir uns in Berlin hätten vertreten lassen, später moralisch gezwungen werden können, nach allen Weltteilen Deputationen zu schicken."

Der Tod eines Menzel schafft keine Präcedenzfälle. Es ist überall dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Die Zahl der Genies ist überall überaus rar, auch in Frankreich, wo es sicher ein Genie weniger giebt als monsieur Detaille denkt. Als Detailles berühmter Lehrer, als der alte Meissonier noch etwas zu sagen hatte, wäre eine derartige Begründung einer Weigerung der Akademie nicht erfolgt.

❊

Fritz Werner erzählte jetzt eine übrigens unbedeutende Geschichte, die aber für Menzels Art, Steckbriefe der Natur aufzunehmen und sich weiter nichts dabei zu denken, überaus kennzeichnend ist. Menzel hatte Fritz Werner, einen der wenigen Schüler, die er gehabt hat, in einem Dorfe bei Fontainebleau besucht. Sie hatten zusammen getrunken, französische in dem Dorfe hausende Maler, von Menzels berühmtem Namen angezogen, hatten sich dazu gesellt und es war spät in der Nacht geworden als Menzel und Werner ihr Lager aufsuchten. Dessenungeachtet war Menzel am andern Morgen in aller Frühe in den Kleidern. Er stand neben einem Ziehbrunnen, auf dessen Rand ein Eimer stand. „Eine lange Stange, an der eine Art Karabinerhaken, hatte den Ring des Eimers zu fassen, um hinuntergelassen zu werden. Zu meinem Erstaunen zog Menzel ein Notizbuch heraus und zeichnete mit grösster Gewissenhaftigkeit den Karabinerhaken. Man denke, nach dem Trinkgelage, am kalten Morgen nach Sonnenaufgang.

Plötzlich schnarrte er mich an: „Was tust du hier unter diesen Cretins?"

„Mein Gott," erwiderte ich, „mir fehlte es sehr, dass ich noch nie Landschaft studierte, und zu dem Zweck bin ich hier."

„Das ist aber nun genug. Male ein Bild für den nächsten Salon."

Nun ist der Carabinerhaken Menzels Zeichnungensammlung einverleibt und kein Mensch weiss, welchen Zwecken dieses Dokument hätte dienen können.

Unter den vielen Anekdoten, die der Tod Menzels wieder wachwerden liess, sind zwei hervorzuheben, die von Menzels Charakter das Meiste sagen. Die eine ist die Geschichte, wie Menzel den alten Wrangel zur Thür hinaus gesetzt hatte, so dass dieser in seiner Wut ihm ein „on-anjenehmer kleener Kerl" durchs Schlüsselloch zurief — die zweite, wie Menzel, als ihn der Kronprinz Friedrich Wilhelm mitsamt seinem Stuhle aufhob, die Bemerkung machte: „Kaiserliche Hoheit, das verbitte ich mir."

❊

Einblick in Menzels Benehmen giebt die Antwort, die er einer jungen Dame erteilte, welche zu ihm gekommen war, um ihm ihre Zeichnungen vorzulegen: „Dazu bin ich nicht da, dafür ist Herr von Werner da." Und er gab ihr die Rolle zurück, die ihre Zeichnungen enthielt.

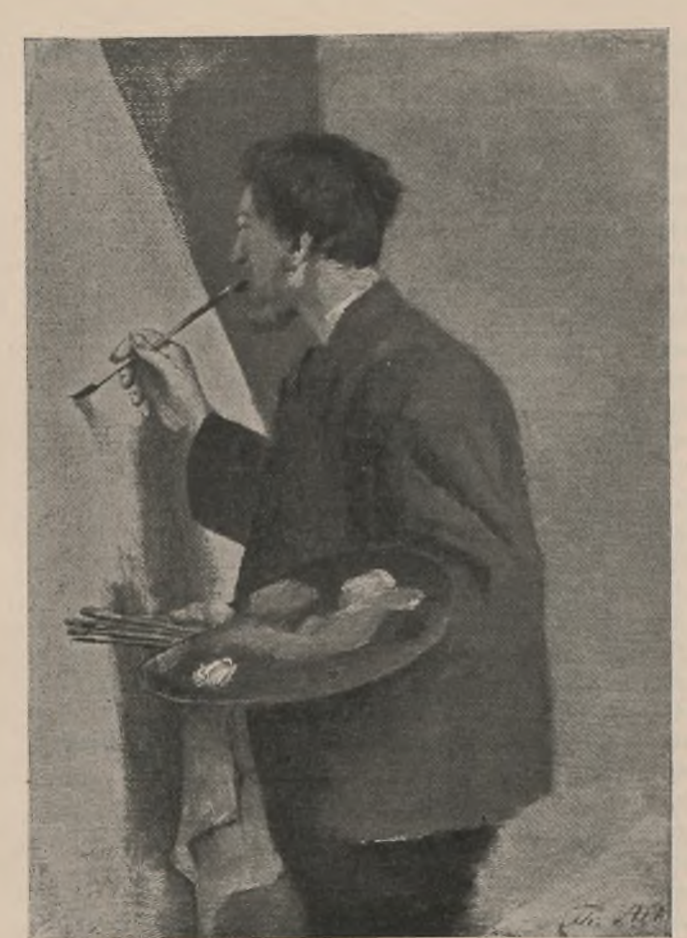
„Was kann nicht alles in so einer Rolle sein," sagte er zu einem Bekannten, um zu motiviren, warum er sie nicht geöffnet habe. „Seien sie nicht liebenswürdig," fuhr er zu demselben Bekannten gewendet fort. „Namentlich diese Damen von den Comités. Hüten Sie sich vor den Damen von den Comités! Sie kommen nur zu uns, wenn sie was wollen. Man muss sich nicht ausnutzen lassen. Man muss *unliebenswürdig* im Leben sein," sagte die alte prächtige Kratzbürste.

❊

Das Erstaunlichste in Menzels Arbeiten sind vielleicht seine Adressen und Diplome; in ihnen war das Feld für die Aussprache des Geistreichen, wovon er einen Überschuss hatte, ohne Grenzen.

❊

Unser Kaiser hat einige Herren aus München empfangen, die mit der Überbringung eines Geschenkes für den Kreuzer „München" betraut waren. Bei dieser Gelegenheit eröffnete er, dass die preussische Gesandtschaft in München einen grossen Neubau mit imposanten Repräsentationsräumen bekommen werde. In räumlichem Anschluss hieran solle ein Neubau der Schack-Galerie erstehen. Das Letztere kann man bedauern. Die Schack-Galerie hat schon unendlich dadurch an Reiz verloren, dass sie unter preussische Verwaltung kam. Wer sie früher gekannt hatte, als noch der allerdings bärbeissige Privatdiener, (der dem Grafen Schack das Leben gerettet haben sollte und hieraus das Recht nahm, unausstehlich zu sein) die Tür öffnete, während gegenwärtig unindividuelle Museumsdiener in Uniform in der Galerie herumgehen — namentlich aber, wer die Art, in der die Bilder jetzt aufgestellt sind, mit dem früheren Zustand vergleicht, kann sich über die Veränderung gar nicht wenig verwundern. Das „cachet"



THEODOR ALT, BILDNIS DES MALERS LEIBL

ist von der Sammlung genommen. Wenn nun noch ein Neubau kommt — den man nach berühmten Mustern erwarten muss — dann wird jenes Trauliche, Märchenhafte, Absonderliche, das früher diese Räume umkleidete und das man genoss, nachdem man den bärbeissigen Portier hinter sich gelassen hatte — vollends verschwunden sein. Früher hörte man bei Schwinds Hochzeitsreisebildern bei Schack idyllisch das Posthorn blasen, bei Spitzwegs gemütlichen alten pfeiferauchenden Philistern den Kater auf dem Dache surren, Genellis Zeichnungen führten uns in den Vorstellungskreis von Faust, zweiter Teil . . . Jetzt fährt ein Einheitspinsel über alle diese individuellen Leistungen hin und an ihrem Zauber, an dem doch manches dem Staube der Schmetterlingsflügel gleicht, ist gerüttelt worden, sodass manches der Bilder schon nackt erscheint. Dinge, die so eigentümlich waren wie diese Schack-Galerie, entziehen sich der Möglichkeit, einregistriert zu werden.

❊

Der im Alter von 69 Jahren verstorbene Bildhauer Rudolf Siemering war ein Schüler von Bläser, der seinerseits ein Schüler von Rauch gewesen war. In dem Terrakottafries des Gräfe-Denkmals an der Ecke des Charitégartens hat Siemering etwas gegeben, das durch Phrasenlosigkeit und eine gewisse Kindlichkeit anzieht. Auch seinen grossen Denkmals-Schöpfungen ist nachzurühmen, dass in ihnen leeres Pathos in glücklicher Weise vermieden worden war.

❊

Mit Oswald Achenbach, der einen Tag vor seinem 78. Geburtstag starb, schied ein Maler aus dem Leben, der mit seinem Bruder Andreas zusammen eine Zeitlang das A und O der deutschen Landschaftsmalerei zu bilden schien. „Lang ist's her.“ Seine berühmtesten Gemälde stellten italienische Scenerien dar, die Villa d'Este bei Tivoli, die Mondnacht am Strande von Neapel, das Kolosseum, den Marktplatz von Amalfi. In manchen seiner Bilder aus Deutschland und der Schweiz ist er vielleicht keuscher oder scheint es so, infolge des Sujets. Die Farbenpracht, nach welcher er strebte, hatte nach der Meinung des jetzigen Geschlechts zweifellos mit Recht den Beigeschmack des Theatralisch-Decorativen. Er war in seiner Weise ein Virtuose. Spielend leicht gelangen ihm die Effekte, die er suchte. Eine Specialität bei Oswald Achenbach waren die Streifen durchleuchteten Staubes auf seinen italienischen Landstrassen in Nachmittagsbeleuchtung. Auf der letzten Ausstellung in Düsseldorf sahen wir ein auffallend gutes Bild von ihm aus der Sammlung Oeder.

❊

Ein ausserhalb seiner Vaterstadt Hamburg zu wenig bekannt gewordener Landschaftsmaler ist in der Person von Valentin Ruths gestorben. Geboren 1825, ein Schüler J. W. Schirmers hatte auch Ruths früher Vieles aus Italien gemalt: albaner Berge in einem feinen hellrötlichen Dunst u. dgl. Mit besonderem Erfolge hat er sich aber der holsteinischen Landschaft zugewandt und trauliche Bilder aus einem eng abgezirkelten Gebiet gemalt.

❊

EIGENTÜMLICHE WIRKUNG

Das weimarer Shakespeare-Denkmal ist durch einen Bubenstreich verstümmelt worden; mit Steinkohlenteer und Bleimennige. Nach dem berliner Tageblatt soll das Attentat in ein besonderes Licht gestellt sein. Das Denkmal sei alsbald dem heftigen Widerspruch eines grossen Teils der weimarer Künstler- und Laienwelt wie auch der Presse begegnet. „Man warf damals die Frage auf, wie intelligente Männer hätten zu der Auf-

fassung kommen können, dass ein Geist wie Shakespeare durch diese Figur „eines wie ein Statist oder allenfalls Schauspieler im Kostüm dasitzenden Menschen mit eingedrücktem Brustkasten“ und „einem kümmerlich lächelnden Gesicht“ geehrt würde. Ein angesehenes Fachblatt schrieb wörtlich: „Das denkwürdige und mit Geist und Fleiss gearbeitete Monument Schillers und Goethes, das wir alle kennen, wäre in Weimar besser ohne die Gesellschaft dieses Denkmals geblieben, das den genialen Briten in einer unsere Zeit beschämenden Weise oberflächlich charakterisiert.“ Beim Suchen nach den Tätern wird man sehr vorsichtig bezüglich der Verdachtsmomente sein müssen; doch wäre es leichtfertig, in der Kombination beim Suchen nach Verdachtsspuren die erwähnten Momente unberücksichtigt zu lassen.“

Dieser Mitteilung des berliner Tageblatts, die sich auf unsere Rolle bezieht, können wir hinzufügen, dass wir keinen Korrespondenten in Weimar haben. Wir hatten lediglich eine Abbildung des Shakespeare-Denkmals kennen gelernt; diese freilich hatte genügt, um uns unsere Überzeugung bilden zu lassen. Wir schrieben von „intelligenten Männern“, vom „eingedrückten Brustkasten“, vom kümmerlich lächelnden Gesicht“ und davon, dass das Monument Schillers und Goethes besser ohne die Gesellschaft dieses neuen Denkmals geblieben wäre. Unsere Ansicht wurde von einem grossen Teil der deutschen Presse abgedruckt, weil man offenbar zu der gleichen Überzeugung mit uns gelangt war. Dass wir an eine Propaganda *der That* bei unserer Verurteilung des Monuments nicht gedacht haben, brauchen wir nicht zu versichern.

❀

LES PRÉCIEUSES RIDICULES.

Karl Neumanns Buch über Rembrandt ist berühmt.

Deshalb glaube ich die Aufmerksamkeit auf einen Aufsatz über Rembrandt lenken zu sollen, den er jetzt im „Museum“, der immer so vorzüglich von Richard Stettiner redigierten Zeitschrift, veröffentlichte.

In diesem Aufsatz hat sich der göttinger Kunsthistoriker zu folgender Stelle verstiegen:

„Seine (Rembrandts) Kunst ist hoch über dem Schlamm gewesen, so hoch wie nur irgend eine Art Kunst. Es giebt eine scheinbare Ausnahme, und merkwürdigerweise ist das Werk, das wir meinen, sehr berühmt, was nicht hindert, dass wir es *wirklich undelikat* finden. Der Kennerhochmut hat bei uns in so weiten Kreisen als selbstverständlich proklamiert, dass der Gegenstand eines Bildes gleichgültig sei, dass auch das Publikum häufig verlernt hat, richtig zu empfinden. Das Bild, von dem wir sprechen, ist *das Doppelbildnis Rembrandts und seiner Frau in Dresden.* Es gehörte ihm und seiner Frau, und so weit geht es keinen Menschen auf der Welt an, etwas hineinzureden. (!) Indessen darf man zweifeln, ob er ein solches Bild verkauft und einer öffentlichen Sammlung überlassen haben würde. Unser Jahrhundert ist in seinem wissenschaftlichen Hunger nach „documents humains“ so indiskret gewesen, dass wir den einfachsten Takt verloren haben. *Dieser Fall gehört in das Kapitel der „missbrauchten Liebesbriefe“.*

Soweit Karl Neumann.

Namentlich das Wort „wirklich undelikat“ erscheint —— köstlich. Man muss diesen Ausdruck so eingetaucht in die Weise Rembrandts finden wie es von Worten verlangt wird die ein guter Biograph über sein Sujet schreibt: „Wirklich undelikat.“ Man denkt sich Rembrandt mit einer Tasse Thee in der Hand. Hat es je eine stillosere Behandlung Rembrandts gegeben? Zunächst mag betreff dieser unglaublichen Abirrung Neumanns von den guten Wegen eines Historikers zu den Abschwächungen, den Lasierungen eines Ary Scheffer bemerkt werden, dass Rembrandt seine Frau des Öfteren sogar als Akt dargestellt hat. Wäre das aber auch nicht, auch dann würde Karl Neumann bestimmt eine Blamage erleiden, denn Rembrandt und seine Saskia sehen auf dem dresdner Bilde *uns, die Beschauer, freudig an!* Rembrandt selber hat also bei diesem Bilde, das Karl Neumann vor unsern Blicken cachieren möchte, an Beschauer gedacht!

Karl Neumann soll daher nicht wähnen, dass er für das fechte was *Rembrandt* fühlte. Er ficht in diesem — wirklich sein Buch über Rembrandt diskreditierenden — Versuch nur für seine *eigene* Auffassung. Hier Rembrandt, dort ein entmaterialisierter Rembrandt, ein für die ästhetischen Zirkel des 19. Jahrhunderts zurechtgemachter Rembrandt! Rembrandt in seiner Üppigkeit und Lebensfreude von einem seiner Lebensbeschreiber bekämpft! Ein Anblick für Götter! Hoffentlich, vielmehr zweifelsohne wird dieser Versuch, die dresdener Galeriedirektion zur Einschliessung des strahlendheitern, freilich nicht übertrieben guten Bildes zu veranlassen, scheitern.

Im Interesse unserer guten Laune hätten wir aber gewünscht, dass *Whistler* noch diesen Ary Scheffer'sch angekränkelten Delikaten in Rembrandts Reich erlebt hätte. Mit welchem tollen Humor würde er den Prof. Neumann in seiner „gentle Art of making Enemies“ aufgespiesst haben!

Ganz leise — man glaubt ja immer, was man wünscht — hoffen wir noch, dass die Unterschrift unter dem Aufsatz im „Museum“ eine Mystifikation war; dass „Karl Neumann“ irgend eine ältliche Jungfer Karoline war!“ H.

DRITTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 27. FEBRUAR. AUSGABE AM SIEBENTEN MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTFÜNF
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



F. von UHDE, BERGPREDIGT



FRITZ VON UHDE

VON

EDUARD VON KEYSERLING



ES ist gut, wenn wir unser Verhältnis zu unseren bedeutenden Künstlern immer wieder revidieren. Bei uns wird ein Urteil so leicht historisch. Keine Zeit hat eiliger Kunstgeschichte und Litteraturgeschichte geschrieben, als die unsere. Ueber einen Künstler wird ein Urteil eingetragen, und es geschieht leicht, dass, was er auch später noch schafft und findet, er aber dennoch auf dieses eine Urteil festgelegt wird. Kunst ist ja aber doch nach aussen projiziertes Leben, und zwar intensivstes Leben. Und wie das Leben ist auch sie in steter Bewegung und Schwingung. Bei jedem echten Künstler ist in jedem neuen Werk etwas Neues. Und nicht nur der Künstler, auch wir, die wir seine Werke geniessen, sind immer wieder anders. Ein Kunstwerk sagt uns plötzlich Dinge, die wir früher nicht verstanden. Es hatte gestern vielleicht einen Platz in unserer gesamten Kunstanschauung, den es heute mit einem anderen vertauschen muss. Unser Verkehr mit Kunstwerken unterliegt denselben Schwankungen und Differenziertheiten, wie unser Verkehr mit den Menschen unserer Umgebung.

Fritz von Uhde war uns in den achtziger Jahren der Revolutionär. Als Revolutionär wurde er bewundert und geschmäht. Der Maler der „Trommelübung" und von „Lasset die Kindlein zu mir kommen", war der Bringer einer neuen Kunst. Er und Max Liebermann waren für uns Vorkämpfer einer neuen Zeit. Diese beiden Künstler, die so verchieden in ihren Künstlertemperamenten und wohl auch in den inneren Voraussetzungen ihrer Kunst sind, sie brachten beide, jeder auf seine Weise, das in die deutsche Kunst, was in Frankreich im Kampfe um Wahrheit, Licht, Luft, Farbe, Bildhaftigkeit erobert worden war. Sie brachten es aber nicht als eine fremde, importierte Kunst, sondern wie eine Kunst, die in ihnen zu einer

deutschen Kunst gereift war. Das war das Erregende daran. Von fremder Kunst nehmen wir das Neue geduldig entgegen. Aber das Neue, das deutsch spricht, das regt uns auf.

Und doch hat Uhde sich damals kaum bewusst mit der älteren Kunst in Gegensatz gesetzt, ist nicht bewusst Revolutionär gewesen. In seinem Bildungsgange hat er fleissig in dem den Ausdruck seines Wesens gesucht, was er von seinen Vorbildern und Lehrern lernte. Er versuchte es mit den Farben Makarts, er studierte in der Pilotyschule, er lernte bei Munkacsy. Allein, all diese Kunst musste er empfinden wie ein Kleid, das nicht für ihn gefertigt war. Der Künstler hat es selbst ausgesprochen, wie wenig er bei seinem ersten pariser Aufenthalt auf die französische Kunst geachtet hat. Eines massgebenden Einflusses der alten Holländer, des Frans Hals, des Vermeer ist er sich nicht bewusst. Er hat sie nie kopiert. Und wenn all das in seiner Kunst doch mitspricht, so ist es, weil es in ihm wirkte und arbeitete, bis es ganz sein eigen wurde, bis es ihm im Blute lag und in die Erscheinung drängte. So sind alle Wandlungen dieser Kunst allmählich und logisch hervorgetreten. In den früheren Werken liegt stets die Möglichkeit der späteren. Vielseitig ist diese Kunst, aber sie kennt keine Sprünge.

Besonnene Folgerichtigkeit ist ein Charakteristikum der Uhdeschen Kunst. Das Unvermittelte, Laute, Unterstrichene ist ihr fremd. Sie verlegt ihre Wirkungen gern in die Tiefe. Sie denkt jedes Experiment logisch und ruhig zu Ende. Wie der Harfenspieler die flache Hand immer wieder sachte auf die Saiten legt, um das Schwingen der Saiten zu beruhigen, so glauben wir in den Werken dieses Meisters eine Hand zu spüren, die immer wieder die Töne beruhigt und zu stillerer Harmonie dämpft.

Gewisse Seiten seiner Eigenart in Komposition, Charakteristik, in dem Gefühlston, den er in seine Bilder legt, sind schon früh fertig da. Andere für seine Ausdrucksweise wesentliche Momente ringen sich schrittweise durch. Allmählich erst zehrt das Licht die schweren Schatten der Munkacsyschule auf. Das 1886 im Salon ausgestellte Abendmahl nannte Jules Lemaître noch wegen der schweren Schatten „un chef-d'oeuvre mal débarbouillé". Aber die Farben nehmen stetig an Intensität zu, die Harmonie wird klarer, heller. Der Künstler wendet kein fremdes Rezept an. Was er bei anderen sieht, muss in ihm erst wirken, bis er auch so sehen muss.

Uhde ist für uns einer der ersten Vertreter des Naturalismus in Deutschland. Das Wort Naturalismus hat für uns heute seinen erregenden Klang verloren. Was uns heute als eine Erweiterung des Gebietes der Kunst erscheint, war damals ein Kampfsignal. Wie in der Litteratur die Tragödie, die sonst auf Thronen sass, in der Kellerwohnung, im Alltag entdeckt wurde, so fand die Malerei in den schweren Arbeitergestalten, in den vertragenen und verbrauchten Sachen der Armut, im gewöhnlichen Getriebe des Lebens Farben und Linien, die besser die Schönheit aussprechen, als die Leiber von Göttinnen und die Purpurmäntel der Könige.

Aber in den achtziger Jahren war der Naturalismus nicht Kunstanschauung, er war Weltanschauung. Die ärmlichen, traurigen Dinge, die gemalt wurden, sollten geadelt werden. Es sollte



F. VON UHDE, DER LEIERKASTENMANN KOMMT



F. von UHDE, PROCESSION IM REGEN



F. VON UHDE, NACH KURZER RUHE

für sie ein Platz erobert werden, der ihnen unberechtigter Weise von Dingen, die sich bisher hochmütig schöner dünkten, entrissen worden war. Eine Mitleidslyrik wurde gemalt, aus der es wie Protest gegen satte Anmut und üppige Festlichkeit klang. Für uns ist aus dieser Kampfzeit die uns heute so selbstverständliche Lehre der Gleichberechtigung jeder Erscheinung vor der Kunst hervorgegangen.

Uhde hat das Revolutionäre seiner Kunst wohl nie unterstrichen. Er malte modern, weil er moderne Augen hatte.

Und doch mutete schon „die Trommelübung" von 1884 wie ein Programm der neuen Kunst an. All diese Burschen auf der fahlgrünen Wiese, ein jeder ein wenig stumpf damit beschäftigt, seine Trommel zu schlagen; die Komposition, die die Gestalten gerade in das Bild hinein nebeneinander aufreiht, ohne die Abwechselung einer Anekdote, mit unbedingtem Respekt vor dem ruhigen, drallen Leben dieser Erscheinungen, das schäbige Blau der Uniformen, das helle, etwas gleichgültige Licht, all das erzählte farbig und unterhaltend von Kasernenlangerweile, sprach in der stillen, ruhigen Weise des Künstlers nachdrücklich von einer Kunst, die gesonnen war, jeden Ausschnitt des Lebens als ihr Bereich in Anspruch zu nehmen.

Hier finden wir auch schon die für Uhde charakteristische Kompositionsart. Liebermanns Bilder werden meist von einem festen, oft gradlinigen Linienschema beherrscht. Uhde kompliziert gern seine Gruppen, lockert sie, stellt die Gestalten ellenbogenfrei hin, verdeckt den Rhythmus der Gliederung. Vor der Trommelübung tritt das nicht so deutlich hervor. Im Familienkonzert erinnert die geschlossene Gruppierung der Figuren an Jan Steen, „der Leierkastenmann kommt" mit den an der engen Dorfstrasse aufgestellten Mädchen und Kindern, lässt an die Art Liebermannscher Komposition denken.

Im Iahre 1884 stellte Uhde sein erstes religiöses Bild aus, das „Lasset die Kindlein zu mir kommen"

genannte Bild des leipziger Museum, und bezeichnete damit deutlich den Platz, den er in der deutschen Kunst einnehmen wollte, zeigte, dass der Naturalismus, den er meinte, ein Naturalismus ganz persönlicher Art war. Hier fand er zuerst die ihm eigene Synthese von malerischem Ausdruck und lyrischem Gedankengehalt, die für seine Künstlerpersönlichkeit bestimmend ist.

Eine dreifenstrige Dorfschulstube ganz voll von einem durchsichtigen, hellen Licht, in das sich etwas wie ein ganz feines Aschgrau mischt. Ein Licht, das sich verbreitet, leicht und flüssig über die Gegenstände hinzittert, wie das Licht des Vermeer v. D. Eine Schaar Kinder steht in diesem Lichte, blonde Köpfe, helle Schürzen, weisse Hemden, weiche, runde Profile. Vor ihnen auf einem Stuhl sitzt ein fremder, dunkler Mann. Ein kleines, blondes Mädchen reicht ihm mutig und ernst die Hand, ein feines, ganz in Licht gebadetes Figürchen. Der fremde, dunkle Mann ist Christus. — Christus in der Dorfschule. Wie die dunkle Gestalt hier mit dem hellen Kinde zusammengestellt ist, wie dann die grossen Mädchen die Gruppe fortsetzen, fest und breitbeinig auf ihren groben Schuhen stehend, ohne unnütze Beweglichkeit, fast ohne Geste, wie der Raum mit dem grossen Kamin abschliesst, an dem unten ein heller Farbenfleck, ein ganz kleines Kind sitzt und wie das klare, blasse Licht all das zusammenschliesst, das war für das Deutschland der Genrebilder und Kinderanekdoten neue Kunst.

Für das protestantische Volk ist Christus nicht nur der angebetete Gottessohn, er ist ein Vertrauter, der ständige, heilige Hausgenosse, der an allem teilnimmt, dem jeder mit liebender Vertrautheit nahen darf. Dieses Gefühl wird dem protestantischen Kinde so eindringlich gepredigt, dass das Erscheinen Jesu in der Schule einer Schar gläubiger, protestantischer Kinder kaum ein Wunder dünken würde. Aus diesem Gefühle heraus schuf Uhde sein Bild.

In „Komm Herr Jesus sei unser Gast“ aus dem Jahre 1885, jetzt in der Nationalgalerie in Berlin, tritt der schmale, dunkle Fremde mit dem Heiligenschein in die sonnige Bauernstube, und die um den Tisch versammelte Familie ladet ihn ehrfurchtsvoll zu Gaste. Wieder das fliessende, expansive Licht. Hier goldener als im vorigen Bilde. Ruhig liegt es auf dem Tisch, auf den Tellern, fliesst an der dunkeln Gestalt Christi nieder, übergiesst einen Knaben im weissen Hemde ganz mit Helligkeit, sprüht an dem halbgewachsenen Mädchen, das im Schatten des grossen Mannes steht, im blonden Haar und auf der hellen Schürze. Wie bei den Interieurs der alten Holländer ist die Geschichte dieses Lichtes das, was uns in dem Bilde zuerst anzieht und zu dem wir immer wieder zurückkehren. Das wunderbar Beruhigte, das über den Gestalten, den Gegenständen liegt, scheint von diesem Lichte auszugehen. Also Christus kommt zu den Armen, den Schlichten, um ihr Gast zu sein und sie empfangen ihn ehrfurchtsvoll und ruhig, als hätten sie ihn erwartet.

In der Bergpredigt von 1886 predigt Christus den Landleuten, die am Feierabend müde von der Arbeit kommen. Der fremde Prediger mit dem feinen, milden Gesichte sitzt auf einer Bank und erhebt in einer sanftberedten Geste die Hand. Vor ihm kniet eine behäbige, hochbusige Bauernfrau. Sie faltet fest die dicken Hände und schaut den Prediger ruhig andächtig an. Neben ihr steht eine junge Frau und lässt die Arme in einer wundervollen Bewegung müden Ruhens niederhängen, faltet die Hände ein wenig lose, wie müde Hände es thun. Im Grase sitzt ein dickes Kind. Im Hintergrunde ziehen Leute heran, die Rechen und Hacken tragen. An der Berg-



F. VON UHDE, LASSET DIE KINDLEIN ZU MIR KOMMEN



F. VON UHDE, STUDIENKOPF

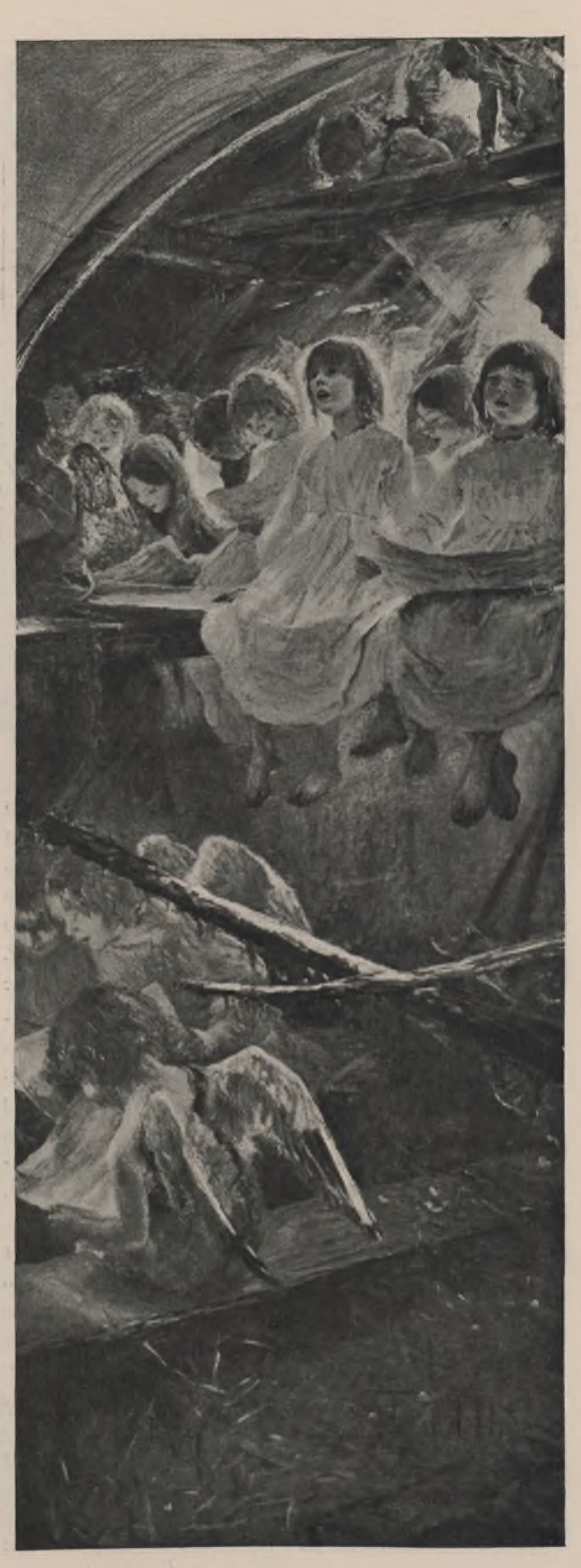
wand fliesst das Abendlicht nieder und ein fernes Dorf liegt im Sommerduft. Wie diese Gestalten charakterisiert sind, ist das Eigenste Uhdescher Kunst. Jede Spannung ist vermieden. Der Rhythmus des dargestellten Lebens ist wie auf den Rhythmus des ruhigen Atmens eines Ausruhenden gestimmt. Für das Volk ist die Stunde der Andacht auch die Stunde der Ruhe. In die Andacht mischt sich die ein wenig schläfrige Süssigkeit des Ruhens. Heilige, tröstende Worte wiegen den Arbeitsmüden in eine wohlthuende Hypnose, die frei von der Spannung der Ekstase ist. Uhde hat noch einmal später in dem grossen Bilde „Die Predigt am See“ die Andacht als den köstlich tröstenden, beruhigenden Rausch der arbeitsmüden Menschen geschildert. Christus sitzt in einem Kahne und predigt. Vor ihm am Ufer, auf einem Steg, stehen und sitzen Männer und Weiber aus dem Volke. Hinter ihnen der See sehr blau. Bunte Abendlichter laufen über das Wasser, malen farbige Flecken auf die Kleider, auf die nackten Füsse der Menschen, und diese Stunde, in die das gütige Wort des Predigers hineinklingt, ist mit ihren Farben, ihrer Luft, ihrer Ruhe das Glück dieser stillen, müden Leute.

Diese einfachen und bedeutsamen Dinge wunderbar einleuchtend zu sagen, das ist das, was uns heute an dieser Kunst wichtig ist. Die Aufregung über die Auffassung des Religiösen, die diese Bilder bei ihrem Erscheinen erregten, liegt uns heute fern. Der Gedanke, dass Christus zu den Armen und Mühebeladenen kommt, gerade bei ihnen zu Hause ist, giebt uns eine nachdenkliche Rührung. Die fromme Lyrik, die über diesen Bildern liegt, thut uns wohl. Allein es ist uns wichtig, dass diese Lyrik in Malerei aufgeht, ein Kunstmittel wird, wie die Farben der Palette. Dass es Christus ist, der unter den armen Landleuten steht, giebt Gedankenperspektiven, die bei dem Genusse des Bildes bedeutsam mitklingen. Wir denken gerne diesem Christustypus nach, diesem hageren, dunkeln, jungen Juden, der mit so wunderlich gleitender Bewegung in das Zimmer tritt. Die grosse Tragödie seines Volkes hat in ihm nur ein unendlich sanftes, tiefes Verstehen alles Leides erzeugt. Fremd tritt er zu den armen Leuten und doch fühlt ein jeder „dieser versteht alle Leiden“. Aber wüssten wir es nicht, dass diese Gestalt Christus ist, hiesse das Bild „Komm Herr Jesu sei unser Gast“ — „der fremde Mann“, die Bergpredigt „der fremde Prediger“ — diese Bilder wären doch unmittelbar verständlich.

Sehr lehrreich in dieser Hinsicht ist Uhdes grosses Abendmahlbild von 1886. Bei Leonardos Abendmahl sehen wir an der tiefen Erregung der Tischgenossen, dass sich hier ein grosses, ungewöhnliches Drama der Liebe und des Schmerzes abspielt. Bei Uhde sitzen um den schief in das Bild gestellten Tisch unter dem breiten Fenster eine Anzahl rauher Männer, die in der Ruhe des Mahles ihre Rücken krümmen, die Arme schwer auf den Tisch stützen, sich nicht in Bewegungen und Gesten ausgeben. Unter ihnen sitzt Christus, im Profil gesehen, geistvoll und fremd unter den klobigen Gestalten. Er hält den Kelch und spricht ernst und mild zu ihnen. Und sie sind traurig. Sie sehen ihn wie hungrig an. Einer weint. Es ist ein Mahl, bei dem ein geliebter Freund und Lehrer Abschied nimmt. Das ist sofort verständlich, das ergreift sofort. Die dumpfe, unartikulierte Traurigkeit spricht deutlich aus jeder Gestalt, aus der wundervollen Geschlossenheit der Komposition, aus den schweren, verhaltenen Farben, in die das weisse Tischtuch die einzige, harte Helligkeit legt. All das spricht deutlich, wenn wir auch nicht daran denken, dass die grosse Tragödie von Golgatha dahinter steht. Das Mystische in diesen Darstellungen ergreift deshalb so unmittelbar, weil der



F. VON UHDE, ANKUNFT DER HIRTEN



F. VON UHDE, EHRE SEI GOTT IN DER HÖHE



F. von UHDE, MADONNA

Künstler es in das Alltägliche bettet, es im Werktag aufzeigt. Wenn diese Bilder etwas behaupten, so behaupten sie, dass das Mystische unser täglich Brot sei.

Wenn Uhde uns die Geschichten des alten und neuen Testamentes erzählt, als seien sie heute geschehn, so thut er es weil ihm der Lebensgehalt, der allen Zeiten gehört, wichtig ist und nicht der historische. In dem schönen Bilde „der Abschied des jungen Tobias“ fügt die Geschichte des alten Testamentes dem Bilde so gut wie nichts hinzu. Im Hausflur steigen Vater und Mutter eine Treppe herab. Auf der untersten Stufe sind sie stehen geblieben und segnen das blonde, glattgescheitelte Söhnchen, das, den Rucksack auf dem Rücken, zur Wanderschaft bereit ist. Wie diese Gruppe in das Treppengeländer hineinkomponiert ist, wie die Köpfe der alten Leute von der Wand hinter ihnen abgehn, das ist mit einer weisen Kunst gegeben, die an Leibl denken lässt. In der offnen Hausthüre, durch die der Wald hereinschaut, steht wartend und breitbeinig ein derber Junge in weissem Kittel. Die Hand in die Seite gestemmt, schaut er ruhig und neugierig der Szene auf der Treppe zu. Das ist der Engel. Ein Engel, über den sich keiner wundert, der selbstverständlich da ist, wie ein guter Kamerad. Das Wunder empfinden wir erst dann, als zum Leben gehörig, wenn wir uns nicht mehr darüber wundern, wenn wir Wunder gewohnt sind. Ganz und rein menschliches Pathos legt der Künstler in eine Reihe von Darstellungen die er „Gang nach Bethlehem“ — „ein schwerer Gang“ — „heilig Abend“ — „ein Winterabend“ nennt. Immer ist es eine Frau, die müde und mühsam ihren gesegneten Leib durch eine abendliche Winterlandschaft einer Herberge zuschleppt. Auf dem in basler Privatbesitz befindlichen „heilig Abend“ von 1890 liegt die Schneelandschaft weit und flach unter der bläulichen Dämmerung. Ferne ein Haus, eine gerade Reihe laubloser, schmächtiger Bäume. Vorne, an einem beschneiten Zaun, lehnt eine junge Frau mit beiden Händen ein Bündel haltend. Wie die Linien dieses armen, müden Körpers, wie das junge Profil, über das der Wind die Haare hinflattern lässt, sich von der bläulichen Fläche scharf und dunkel abheben, das ist von einer einfachen und ergreifenden Tragik der Einsamkeit und des Duldens.



F. VON UHDE, KINDERGRUPPE

Wo Uhde uns die grossen Wunder der heiligen Geschichte erzählt, da muss seine schön menschlich beruhigte Kunst sich so anspannen, dass sie manche ihrer Vorteile preisgiebt. In den „Jüngern in Emmaus“ des Städelschen Museums, einer Komposition von wuchtiger Kraft, sind die beiden Jünger, die den Herren am Brotbrechen erkennen, von herrlicher Charakteristik. Der eine faltet fest die grossen Hände und schaut verehrend und angstvoll auf. Der andere legt die Hände flach auf die Kniee und beugt sich vor. So nehmen diese derben Männer des Volkes ein Wunder entgegen. Allein



F. von UHDE, MÄDCHENPORTRÄT



F. VON UHDE, DER ABSCHIED DES JUNGEN TOBIAS

der Christus hat etwas gewaltsam Vergeistigtes, das der Uhde'schen Kunst fremd ist. Die wundervolle Geschichte von dem Freund und Meister, der seinen Jüngern nach dem Tode erscheint und den der Tod so seltsam fremd gemacht hat, dass sie ihn nicht erkennen, bis das Ahnen ihrer Herzen es ihnen sagt: „das ist der Herr", sie lässt sich in ihrer geisterhaften, gespenstischen Poesie nicht malen.

In anderen Darstellungen schlägt Uhde den Legendenton an, wie in den heiligen drei Königen, die mit ihren Gaben zu Mutter und Kind in die sonnige Stube treten. Hier wird die Farbe edelsteinhaft. Die Lichtstrahlen sind dick und golden, Legendenlicht. In der Ruhe auf der Flucht ist der grüne von der Sonne gesprenkelte Wald nah und farbig gesehen, epischdeutlich, ganz farbiges Erzählen, eine bewusste und aus verwandter Phantasie geborne Fortsetzung der Tradition unserer Legendenerzähler des XVI. Jahrhunderts, der Altdorffer, Baldung, Cranach.

Als in der Sezessionsausstellung von 1896 Uhde mit seinem grossen Kinderbild „In der Laube" hervortrat, wurde von allen Seiten konstatiert, der Künstler habe einen neuen Weg eingeschlagen. Statt der in sich beruhigten Farbe, war hier Bewegung in die ganz helle Farbigkeit gekommen, ein flockiges Flimmern und Schimmern. Das Licht war nicht mehr über die Gestalten gegossen, nein, es machte die Gestalten. Alles in dem Bilde lebte von demselben Schatz von Licht und Farbe, war nicht hineingestellt, sondern daraus geboren: Drei kleine Mädchen in einer Laube. Die beiden grösseren sitzen auf einer Bank und stricken. Das jüngste lehnt ganz vorne und schaut lachend aus dem Bilde heraus. Das verwaschne, weisse Kleid mit den bunten Pünktchen, die nackten Arme, das blonde, kurzgescheitelte Haar sind ganz hell von der Sonne beschienen, die durch grüne Blätter fällt, ein flackerndes, heisses Licht, sehr farbig mit viel Grün im Golde. Es sprüht auf den roten Schürzen der grossen Mädchen, auf den still über die Arbeit gebeugten Köpfen, auf dem blonden Kinderfleisch der Kleinen, das ganz warmes, weiches Leuchten wird. Und das Kind lacht breit und ausgelassen, als fühlte es all das Licht, all die Farbe an sich wie ein Glück.

Diese vollständige Herrschaft von Licht und Farbe, das Aufgehn der Gestalten in die farbige Fläche erschien bei Uhde neu. War es eine plötzliche Bekehrung zum Impressionismus? Aber, wie



F. VON UHDE, STUDIENKOPF

früher bemerkt wurde, in diesem Künstler lebt eine Folgerichtigkeit der Entwickelung, die das

Unvermittelte ausschliesst. Das Licht dieses Bildes ist eine Folgerung aus dem Lichte, das in die Schulstube von „Lasset die Kindlein zu mir kommen" scheint. Es hat dort schon die Tendenz frei in den Raum zu fliessen, zu herrschen, aber es legt sich noch über die Gestalten, wie feines Blattgold. Schon 1888 malte Uhde das Kinderbild „die grosse Schwester". Ein grösseres Mädchen das ein kleineres auf dem Rücken trägt. So laufen beide lachend durch die sonnige Stube. Hier ist das kleine Kind mit dem hellen Schürzchen, dem weissblonden Haar ganz in Licht getaucht, aber das Licht liegt nicht mehr über der Gestalt, es ist in ihr. Das lachende Köpfchen ist schon ganz aus dem Licht herausgeschaffen. Die „Kinderstube" der hamburger Kunsthalle ist noch voll des ruhigen Lichtes der früheren Bilder, intensiver zwar und gelber. Aber mitten in dem Zimmer steht ein helles Kinderfigürchen, das ganz aus Licht geformt scheint.

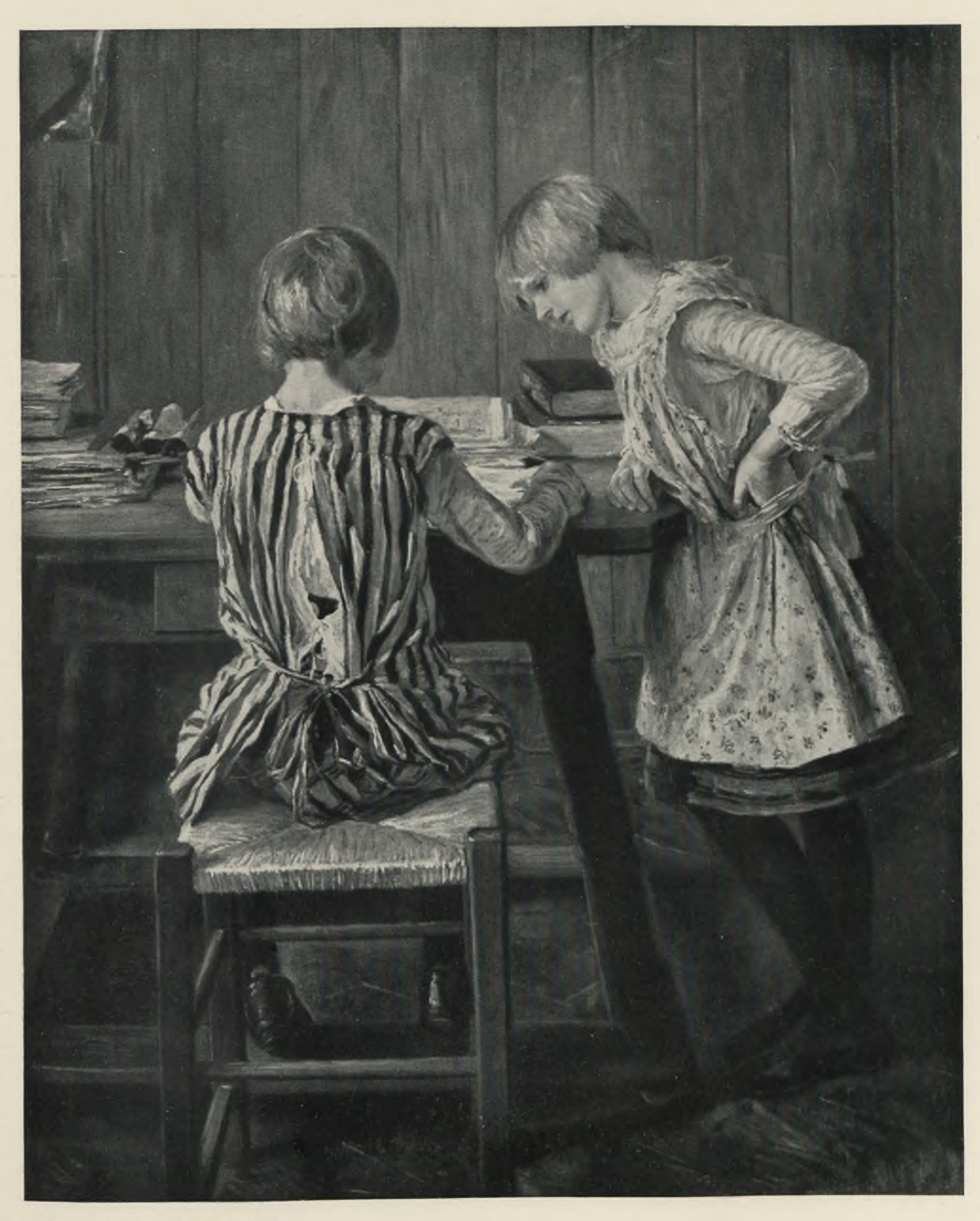
Das Glück dieses bewegten, derben Lichtes malt der Künstler nun immer wieder. Er lässt es immer intensiver in die Gestalten eindringen, lässt es das Bild zu immer festerer, farbiger Einheit zusammenschliessen. Auf „Im Hof" von 1900, ein Mädchen in hellem Kleide, das neben einem schwarz und weissgefleckten Hunde hockt, sind Kind und Hund so von Licht eingesponnen, dass sie aus Licht und durchsichtigen Schatten gebildet scheinen. Und es ist lehrreich zu sehn, wie der Künstler dieses Licht, das zuerst so lustig und derb bewegt ist, allmählich wieder beruhigt, es klarer, durchsichtiger macht, ohne ihm etwas von seiner Kraft und Herrschaft zu nehmen. In dem köstlichen kleinen Bilde von 1904: „Lesendes Mädchen", das jetzt in der neuen Pinakothek hängt, fliesst das Licht durch eine Flucht von zwei Zimmern, malt und formt still an den freundlich geordneten Gegenständen, spinnt sie zu einem starkfarbigen Ganzen zusammen. Dem Hintergrunde zu, wo ein breites Fenster offen steht, wird es immer heller und farbiger. Es bringt von den Bäumen, die vor dem Fenster stehn, grüngoldenen Schimmer herein. Am Fenster sitzt ein junges Mädchen in weissem Kleide und liest, und diese Gestalt wird zu einer Vision aus durchsichtigen Lichtern, Farben und Schatten.

Ist das nun „Kunst für Kunst"? Schuf der Künstler solche Bilder nur aus dem Interesse an dem malerischen Problem heraus? Wohl kaum! Diese Bilder sind ebenso um eines lyrischen Gedankens willen geschaffen, wie die Bilder der achtziger Jahre. Uhde wird immer aus einem poetischen Gedanken heraus schaffen, es wird ihm stets darauf ankommen, eine poetische und eine malerische Vision ineinander aufgehn zu lassen. Wie er die Andacht armer, treuherziger Leute, den Trost der Gegenwart eines grossen und guten Menschen, die naive Wunderbereitschaft der Einfachen malerisch ausdrücken wollte, so will er hier das Glück des Lichtes, der Kindheit, der Familientraulichkeit geben. Ganz malerisch sind diese Bilder und ganz symbolisch, die deutsche Kunst wird immer dichten wollen. Es kommt darauf an, dass Dichtung und Malerei sich decken.

Gegenwärtig arbeitet Uhde an einem grossen Bilde für eine Kirche in Zwickau, das erste seiner Bilder, das in eine Kirche kommt. Er giebt auch hier wieder seine Kunst, ohne Konzession an den repräsentativen Zweck. Christus, schmal, blond, in welkfliederfarbenem Kleide, tritt, das Gesicht strahlend vor innerer Erregung, aus einer wenige



F. VON UHDE, DIE KLEINE IM FELDE



F. VON UHDE, BEI DER SCHULARBEIT

Stufen erhöhten Thüre und hebt segnend die Hand. Unten sitzt die Gemeinde, einige schwere, arbeitsmüde Leute. Eine alte Frau schaut ruhig andächtig aus ihrem verhärmten Gesicht vor sich hin. Eine andere schliesst die Augen. Ein grosser, starker Mann faltet tiefergriffen die Hände. Ein Greis mit eisengrauem Haar, einem Kopf fest und hart wie Bronze, der in seiner Modellierung an Mantegna denken lässt, schaut scharf zu Christus hinüber. Nur eine junge Frau ist in freudiger Ekstase aufgesprungen und streckt dem Eintretenden die Arme entgegen. Und mit Christus dringt Licht herein, eine Flut von Licht in breiten, blassgoldenen Strömen. Hier ist Uhde wieder ganz der dichtende Maler, der Künstler, der eine Welt nachdenklicher Poesie in streng malerische Formen zu bannen sucht. Uhde, der Revolutionär der achtziger Jahre, ist für uns heute ein Vermittler, der die Tradition einer gefühls- und gedankenschweren Kunst, die wir von Dürer geerbt haben, mit den Anforderungen des Reinmalerischen der modernen Kunst vereinigen will. Er will Poesie ganz zu Farbe und Farbe ganz zu Poesie machen.



F. VON UHDE, AM MORGEN

NOTIZEN VON EINER REISE NACH GRIECHENLAND

VON

HENRI VAN DE VELDE

Wer rein *verstandesmässig* und *vernünftig* ein Problem aufgreift, von dessen Gedankenfolge gilt die Vermutung, dass sie in dem Geistesleben auch fremder Nationen und Rassen verwandten Gedankenketten begegnen wird.

Wer die Kräfte seiner *Phantasie* wirken lässt, von dessen geistiger Bethätigung gilt die Gewissheit, dass sie ausschliesslich innerhalb der eigenen Nation und Rasse im vollen Umfang gewürdigt werden wird.

Was die logische Reflexion zurückgeführt auf eine einheitlich und allgemein gültige Gesetzmässigkeit, das erfährt durch die Bethätigung der Phantasie eine unendlich gewandelte Mannigfaltigkeit.

Die Wirkung des *Verstandes* reicht bis ans Ende der Welt; die Aeusserungen der *Phantasie* werden kaum über die Landesgrenzen hinaus verstanden und gewürdigt.

Wessen Wille auf die Gesamtheit abzielt, dem bleibt keine Wahl; er lässt die Kräfte des *Verstandes*, der *Vernunft* wirken.

Phantasie in der Kunst — Phantasiegebilde der Kunst.

Ich geniesse das wie Pralinés zum Five o'clock — wie die Konversation der Dame, die sie mir anbietet — wie ihre Worte, denen ich mit der überzeugtesten Miene der Welt folge, mit einer Miene, die doch nichts sagen will, als dass all das mir vollkommen gleichgültig ist.

Meine Wirtin erwartet es nicht anders; sie weiss, dass Pralinés und Konversation so genossen werden wollen.

Problem: leben wir noch in einer Zeit, wo die Menschheit sich von Pralinés und von Thee-Konversation nährt — oder aber, — was das gleiche bedeutet — von Phantasiegebilden der Kunst?

Wenn ich die Phantasie in der Kunst mit Näschereien und mit der Konversation hübscher Frauen vergleiche — zu anderen gehe ich nicht zum Thee — so ist damit gesagt, dass ich persönlich dieser Phantasie und den selbst willkürlichen Phantasiegebilden der Kunst nicht allen Wert abspreche; aber ich glaube, dass die Menschheit von heutzutage weniger differenziert fühlt und dass sie keine Thees besucht.

Wer zu viel Zucker isst, der muss bald zum Zahnarzt — so hat man mich immer wieder gelehrt, als ich noch Kind war; und da hat mich die Furcht vor dem Zahnarzt gepackt und ich bin vernünftig geworden.

Infolgedessen bediene ich mich der Phantasie in der Kunst und aller Phantasiegebilde ebensowenig als des Zuckers. Zwei Stück im schwarzen Kaffee; genau der Zusatz an Phantasie, den eine vernünftige Konzeption eines Problems gestattet.

Phantasie = Zucker
Vernunft = schwarzer Kaffee.

Vernunft-schwarzer Kaffee. Ich sehe da gegen die Vernunft den Einwand voraus, der gegen den schwarzen Kaffee sich erhebt, aber der französische Gelehrte Lebourneau hat den Nachweis erbracht, dass der Genuss von Kaffee die Rasse verfeinert.

Die Vernunft hat den Menschen verfeinert, noch ehe er den Kaffe kannte. Sie ist beim Kinde schon da, ehe sie ihm den Genuss aufregender Getränke gestattet.

Vernünftig konzipieren: das ist alt und ist neu. Es führt zu den letzten Konsequencen und nicht zum juste milieu. Der Stil, der sich bemüht, vernünftig zu koncipieren ist modern; die Konzeption der Antike war keine andere.

Haben die Griechen keine Pralinés gemocht und sind sie nicht zum Five o'clock gegangen? Jedenfalls haben sie die Konversation der Damen, die sie besuchten, ebensowenig ernst genommen, wie wir heute.

Kunst und Geist der Antike sind nur dem zugänglich, der sich ihnen auf dem Wege der reinen Vernunft naht.

Ihre einfachen Konzeptionen sind ohne Wirkung geblieben auf uns, und wir haben sie als solche erst erkannt, als wir selbst anfingen, vernünftig zu konzipieren.

Wer den Zauber vernünftiger Konzeption zu geniessen weiss und die Schönheit solcher Konzeption erkennt, den treibt es hin zur Antike und hin nach Griechenland. Er macht sich auf als moderner Mensch, im Flanellanzug, mit gelbem Koffer und gelben Stiefeln, und dieser Stempel des Modernen geleitet ihn wie die Hoteletiketten auf seinem Gepäck. Sie künden, von wannen der Wanderer kommt.

Die Reise dahin ist keine grade; sie macht einen Haken; einen Umweg, der ins Mittelalter führt; auf halbem Wege.

Gotik: erster Spiegel, in dem unsere vernünftige Konzeption der Dinge reflektiert, von dem aus dann das Bild nach den silbernen Spiegeln des griechischen Archipels geworfen wird.

Das Mittelalter griff die Probleme mit den Kräften der Vernunft auf.

Da aber geschah es, dass auf diesem Willen zur Vernunft und auf dieser Gabe, die Dinge vernünftig zu erfassen, eine tausendjährige Tradition lastete voll finsterer religiöser Gebräuche. Ein Gott, eine Jungfrau als Mutter, und ein Paradies, in dem ebenso viele Heilige und Engel wohnten, als Teufel und böse Geister in einer Hölle, das waren die Gewichte, die an jenen Willen zur Vernunft sich hängten.

Gotische Dome, Rathäuser, Belfriede; alles das scheint ebenso vernünftig konzipiert zu sein, wie die geklöppelten Spitzen jener Epoche. Wie durch diese der Faden von Anfang bis zu Ende durchschlägt, so erscheint in allen Teilen des Bauwerks die Vernunft gleich lebendig.

Um das Centrum der Nadel und um die Masche der Spitze spinnt und schlägt sich der Faden; um die Nägel des Kreuzes und um die geweihten Symbole spinnt und webt die Vernunft der gotischen Meisters der Dome.

Wie kommt es, dass der christliche Baumeister gerade zwischen sich und seine Vernunft seinen Gott und seine Religion hat stellen können?

Das ist der Splitter, der sich in das Räderwerk klemmt, und ein Strohhalm genügt, die Maschine zum Stillstand zu bringen. Kathedralen und Rathäuser; durchaus vernünftige, klar durchdachte Organismen, inmitten eines wirbelnden Geschehens, dessen Erinnerung mit diesen Organismen verwachsen ist.

Voller Vernunft, und geglättet die Steine; man denke an Amiens.

Voll der Wirkung der Zeit und des Reichtums der alten Legende; man denke an Chartres und Reims, an Rouen und Paris.

Das Spiel von Licht und Schatten, das in diesem Gestein der Kathedralen zittert und lebt, teilt sein Leben dem Stein selbst mit und mehr noch den göttlichen steinernen Gestalten selbst, all diesen gläubigen Königen und ihren frommen Königinnen.

Seitdem wirkt die Kathedrale wie ein Buch. Sie ist es, die da belehrt und unterrichtet alle die, die nicht lesen können. Sie selbst verschwindet immer mehr, sie löst sich auf und der wunderbare Kern, der in ihr lebt, erstickt. Die Vernunft hat bewusst sich den Tod gegeben.

Das düster lastende Grau unseres Himmels hat sie zur Vernunft getrieben. Tausende von steingemeisselten Gottheiten, von Heiligen und Aposteln, von klugen und törichten Jungfrauen vermögen in unserem unglückseligen Occident nicht so viel als ein einziger Lichtstrahl in jenen gesegneten Landen, in Attika und in Egypten.

Da drunten da ist das Spiel von Licht und Schatten wie in Liebe das selige Haschen und Fliehen gelber und blauer Schmetterlinge.

Bei uns ist das Spiel von Licht und Schatten wie der rote Frachtkahn auf einem schwarzen Kanal.

Die Kunst der Gotik, ich sagte es schon, ist auf halbem Wege. Das Ziel ist die konsequente Entwicklung der Vernunft und das wunderbare Spiel liebestrunkener Schmetterlinge.

Brennerbahn; Schlafwagen; Wildlederhandschuhe; dunkler Flanell; Koffer und Schuhe aus hellgelbem Leder.

Mailand und Genua. Es ist nicht der direkte Weg, aber es gilt, einen Sprung mit einzubegreifen in die Rechnung, wie vom Mittelalter zur Antike: und zwischen dem absurdesten Dom und dem vollkommensten Bauwerk dehnt sich weithin das Mittelmeer.

Es giebt vernünftigere Dome, als den von Mailand; aber es giebt kein schlagenderes Beispiel für ein Phantasiegebilde der Kunst.

Der mailänder Dom. Wie eine grosse Muschel, von phantastischer Woge mitten hinein geworfen in die Stadt.

Ich begreife, welche Aufregung solches Ereignis in dieser Bevölkerung hervorrufen musste; mit welchem Kultus sie solches Geschenk umgab.

Hier in diesem wundersamen Werk fanden all ihre Träume von tausend und einer Nacht her Körper und Gestalt, ihre Träume von dem Reichtum und der Wollust des Orients.

Seit jenem Tage gelangte all ihr Entzücken neu zum Leben beim Anblick dieses Domes.

Jeden Morgen erschimmert er neu und hell wie rosa Perlmutter; jeden Morgen neut sich das Fest und weckt das Gedenken des Wunders; auf dem Platz, den der Dom beherrscht und den er machtvoll beschattet, wirbelt in weicher, dunstiger Luft ein Reigen tanzender Mädchen mit Blumen, ein Schwarm von flatternden Schmetterlingen und goldig leuchtenden Käfern.

Jeden Mittag wird silbern der Dom. Um die Blumenparterre des Platzes zieht strahlend in Weiss ein Hochzeitszug, mit Prinzen hell in silberner Rüstung, mit Pferden gepanzert in leuchtendem Stahl, mit Prinzessinnen und fröhlichen Narren, licht gekleidet in seidiges Gelb.

Jeden Abend wird amethysten das Farbengewand des gewaltigen Doms; und unter der mächtig verklingenden Kuppel eines ernsten, goldigen Himmels zieht in Schwarz und in tiefem Violett ein Leichenzug mit der sterblichen Hülle eines Helden, der da fiel in einer jener Schlachten aus den Tagen der Sforza, der Visconti, und des Lodovico Moro.

Vor dem gewaltigen Anblick des Doms lässt so, neu jeden Tag, der Mailänder seine Träume aufleben, seine Feste und seine Trauer. —

Nur so kann man den Dom, nur so dessen Aeusseres geniessen. —

Pralinés und Five o'clock. Neue Gesichter, neue Umgebung. An Deck mit Amerikanerinnen von ausdrucksvollem Profil, dessen Elemente besagen, dass solches Auge wirklich sieht, dass solche Nase vibriert und atmet, dass solcher Mund zu küssen weiss.

Weniger Pralinés und mehr Thee. Der Rhythmus ihrer Sprache erhöht die Eindringlichkeit der Konversation; aber zerstreuter nur noch höre ich dem zu, das sie sagen. —

Inseln sehe ich wachsen . . . . . .

Wie der Körper, der seiner Hüllen sich entkleidet, so enthüllen die Inseln sich meinem Blick; wie sie dem Wasser entsteigen, da leben und atmen sie gleich Frauenleibern. Bis zur Unwahrscheinlichkeit, dass sie anderes noch sein könnten, wecken diese Inseln die Erinnerung an lebende Körper von Frauen.

Jedesmal, da ich neu deren eine erscheinen sehe, ergreift es mich wie Schrecken und innere Bestürzung, so wie der erste Fischer gefühlt haben muss, der hinaus sich wagte in die Weite des Meers.

Er war es, der die Kunde brachte, dass er Venus gesehn, die dem Meere entstieg. Mir ist es, als höre ich, wie er erzählt von dem Wunder, das er draussen geschaut, und dem im Kreise voll Staunen lauschen, die ängstlich geharrt seiner Wiederkehr.

Was der Fischer berichtet, bestätige ich; Venus war es; nicht die Inseln von Hydra oder Aegina.

Die Zuverlässigkeit aber aller mythologischen Legende kann ich in Zukunft aus eigenem Erleben bestätigen; und was der Decksteward dort erklärt, dass da drüben die Inseln Levilka, Rinaro, Amorgo und Naxos in Sicht kommen, das alles ist eitel Lug und Trug.

Wie die Rücken gigantischer Tiere, so wachsen die Erscheinungen aus dem Meer.

Schweigend folgen sie eine der anderen; willens unsere Nähe zu fliehen und ihre Reise fortzusetzen bis weit ab von unserer insolenten Neugierde.

Zwischen einer jeden von ihnen schimmert goldig herüber zu uns ein Strom funkelnden Lichts. Sie selbst dunkler, wirklicher, uns näher. Diesen Reichtum werfen sie uns zu wie einen Tribut, dass wir ihre Reise und deren Mysterium nicht stören sollen.

Den ersten Kontakt mit der Antike erlebte ich in Syrakus. Drei starke dorische Säulen vom alten Minervatempel, eingefügt in die äusseren Mauern

der Kirche San Giovanni. Für mich verkörpern sie die Antike selbst, wie sie gefesselt lebt in der Gegenwart; in dieser Gegenwart, die an sie sich klammert, ohne Verständnis, ohne Ehrfurcht, kaum mit lebendigem Nutzen.

Wie drei Helden sind sie mir erschienen. Wie das Dreigestirn: Adel, Kraft, Vernunft. Daraus dieser Stil sich gebildet. Wie sie, und lebendig wie sie, trotzdem alles, das sie gefesselt hält, längst schon gestorben, lebt es durch die Jahrhunderte hin gebunden und gefesselt im Kerker.

Frei würden sie sein, und seit langem, und zum zweiten Male die Helden, trüge die Menschheit nicht immer wieder mit gleicher dumpfer Geduld in all die Bauwerke, die sie seit dem Tode der antiken Schönheit errichtet, den stupiden Kitt ihrer langweiligen, kraftlosen, feigen Gedanken hinein, ihrer schwächlichen, scheinheilig verderbten Gewöhnung.

Gefangen und gefesselt ist in dem Leben unserer Tage die Vernunft, wie die dorischen Säulen in jener Kirche San Giovanni in Syrakus.

Und stündlich noch werden Kinder geboren, die langweilig sein werden und kraftlos, feige, schwach, scheinheilig und verderbt. Jedes von ihnen wird seinen Teil herbeischleppen von Kitt zu dem Bauwerk unserer Tage, jedes wird helfen dessen Dauer zu verlängern. —

Auf den Stufen des griechischen Theaters in Syrakus.

Der Geist, daraus die griechische Kunst entsprang, ist nicht tot, trotzdem Toren in der klassischen Kunst seinen letzten Ausdruck erkannt haben wollen. Noch ist in unserer Mitte sein Pulsschlag so lebendig und so unverbraucht, wie vor 3000 Jahren. Er wird leben, solange die Menschheit fähig ist, auch nur einen einzigen Gegenstand, ein einziges Ding vernünftig zu erfassen.

Toren mögen sagen, dass der Geist tot ist, daraus die griechische Kunst entsprang. Der Geist, der dieses Theater gezeugt hat, dessen erstaunlich logische Konzeption heute, da alles Ornament fehlt, logischer noch erscheint, als damals; es ist der gleiche, der jenen wunderbar vollkommnen Gegenstand des Kabinenfensters auf dem Dampfer erfand, der mich hierher gebracht hat; der gleiche auch der die elektrische Birne erfunden und die Glasglocke des Auerlichts; der gleiche, der das Buttermesser entstehen liess, dessen wir an Bord uns bedienen, und dessen Herkunft der Steward durch den Hinweis auf die Fabrikmarke der solinger „Zwillinge" mir verriet.

Gewisse Elemente des modernen Lebens sind mir nie so schön erschienen, als hier, wo ich sie mit diesem Theater vergleiche, das Aeschylus und Pindar in Person gesehen hat.

Nicht das kleinste Detail in der Konzeption des Ganzen, das nicht genau einer inneren Notwendigkeit entspräche. In dieser Schöpfung waren genau die gleichen Gesetze wirksam, die unsere Ingenieure leiten bei dem Bau ihrer Maschinen, ihrer Gerüste, ihrer Oceandampfer. —

Das moderne Leben hat seine Schönheit; bei meinem ersten Kontakt mit der Antike ist diese Wahrheit mir zur Gewissheit geworden. —

Von der Stelle aus, wo ich stehe, seitlich, hoch auf dem Amphitheater, sehe ich alle Linien der Stufenreihen ausstrahlen von einem einzigen Punkt und halbkreisförmig sich ausbreiten, wie ein Netz, das die Strömung dahintreibt. Und wie diese Linien auseinanderstreben, da bilden immer neu sich Relationen, die das perspektivische Bild vermannigfaltigt, und wenn dann aus dem anfänglichen Chaos das vollkommne Profil der Tiefe der ganzen Terrasse sich frei ringt, dann ist es wie ein Sang, der jubelnd emporsteigt zum Himmel.

Sind es wirklich die Linien, die singen, oder ist es unsere Seele, die einklingt und einschwingt wie die Saite, wenn im Raume der Ton erklingt, darauf sie selbst gestimmt ist? Dann wäre unsere Seele empfänglich für alle Vollkommenheit der Verhältnisse und nur das beste noch dürfen wir von ihr denken.

In Griechenland weben und zittern die Steine, wie bei uns an den Bäumen das Laub. Sie leben, diese Steine, so stark, dass wir in ihrer Mitte von einer Unruhe erfasst werden, wie da, wo plötzlich inmitten einer umgebenden Menge aller Blicke auf uns sich richten.

Sie brauchen kein Relief, keine Skulptur, um zu leben, und sie entlehnen dieses Leben ihrem wunderbar sicher gefügten Verband.

In Mykenae, zwischen den beiden parallelen, kahlen Mauern, im Schatzhaus des Atreus, da habe ich zitternd ein Leben gefühlt, lebendig wie das Leben des Waldes, und ich entsinne mich nicht, jemals stärker ergriffen und tiefer entzückt gewesen zu sein.

SCHLUSS IN NÄCHSTER NUMMER



SCHWEIGEN — NACHT — SCHLAF. ZEICHNUNG VON GALLÉ. MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. PARIS.

ÉMILE GALLÉ

(GESTORBEN AM 23. SEPTEMBER 1904)

VON

EMIL HANNOVER



RINNERTE man sich seiner vom Jahre 1889 und sah man ihn 1900 wieder, so empfand man für den Augenblick einige Enttäuschung. Seine Ausstellung geschnittener Gläser 1900 war nicht nur theatralischer in Scene gesetzt, als mit unserem mehr nüchternen nordischen Geschmack übereinstimmt, man konnte sich auch nicht verhehlen, dass seine neuen Erzeugnisse einen minder starken Eindruck machten als die früheren. Daran trug man möglicherweise selber insofern einige Schuld, als die Empfänglichkeit, mit der man seiner Kunst das erste Mal entgegenkam, sich vielleicht um etwas verloren hatte. Aber ein wenig Schuld war sicherlich auch auf seiner Seite. Nicht, dass seine Kunst in ihrem Wesen ärmer an Poesie geworden war, oder seine Technik minder magisch. Er hatte im Gegenteil neue Beschwörungsformeln gefunden, mit denen er dem Glas noch zauberhaftere Wirkungen abzwang als vorher. Aber im Ueberwinden aller technischen Schwierigkeiten, bei seiner schliesslich wahrhaft phänomenalen Virtuosität hatte er der Versuchung

des Virtuosen nicht widerstehen können, ein wenig mit seinen Wirkungsmitteln zu glänzen. Sein Genie präsentierte sich in seinen späteren Arbeiten bewusster und weniger anspruchslos als bei den früheren, in denen seine Seele fast noch unter der Bewegung zu beben schien, die sie durchlebt hatte, ehe sie mühsam in dem ungefügen, schwierigen Material ihren Ausdruck fand.

Ausserdem brachte er sich 1900 mit seinen Möbeln mehr zur Geltung als 1889, und diese zu sehen gewährte niemals eine volle Freude. Freilich fehlte es hier nach wie vor nicht an Bildern in Holz-Einlage von seiner Hand, die an und für sich über alle Maassen bewundernswert waren; darunter geistvoll gezeichnete Blumenstudien auf landschaftlichen Hintergründen, zu denen geschickt und sinnreich die Linien der Holzmaserung verwendet waren. Allein jetzt wie früher störten diese halbwegs wie Malereien wirkenden Bilder die Flächen seiner Möbel, und jetzt wie früher waren ausserdem ihre umrahmenden oder stützenden Teile mit ihrem Stich ins Rokoko und ihrer fast naturalistischen Nachahmung von Zweigen und Pflanzenstengeln unzulänglich in Bau und Gliederung.

Hatte man sich jedoch ein wenig von diesem im Augenblick etwas verstimmenden Eindruck erholt, liess man seine Möbel — und auch seine immer ziemlich unbedeutenden Fayencen — ausser Betracht, und verschloss man sich den aufdringlichen Erinnerungen an billige Marktware, die bedauerlicherweise in den letzten zehn und mehr Jahren unter seinem grossen Namen in den Handel kam, obwohl sie nicht wert war ihn zu tragen, so fiel es einem nicht schwer, ihm aufs neue Bewunderung zu zollen. Trotz allem waren doch nach wie vor die besten seiner Gläser köstliche Ausschmelzungen einer seltenen Seele, die in bezug auf künstlerische Verfeinerung und Empfindung ihres gleichen suchten. Immer noch war eine Welt echter Poesie in ihnen zu entdecken. Nach wie vor verrieten sie ausserdem in ihrer technischen Kühnheit eine Hand von glühendem Willen und flammendem Trotz diesem unzuverlässigsten aller Stoffe gegenüber, der gerade dann durch seine Zerbrechlichkeit überrumpelt, wenn er mit seiner Härte zum Widerstand gereizt.

Blieb aber dennoch ein Rest von Besorgnis für seine Zukunft, eine Besorgnis auch, es könnte sich das schöne Bild seiner Persönlichkeit, das man seit seinem ersten oder jedenfalls seinem entscheidenden Auftreten liebevoll in sich getragen, schliesslich doch noch ändern oder verringern, so hat sein früher Tod nun jede Befürchtung überflüssig gemacht. Trotz allem war er, als er starb, noch einer der Hervorragendsten im modernen Kunstgewerbe und eine der schönsten und anziehendsten Gestalten der neuesten Kunstgeschichte.

❀

Er war 1846 in Nancy als der Sohn eines Vaters geboren, dessen Name vielleicht bekannter wäre, wenn der des Sohnes ihn nicht verdunkelt hätte. Denn Charles Gallé (Gallé-Reinemer) war für seine Zeit tonangebend im Handwerk und ein

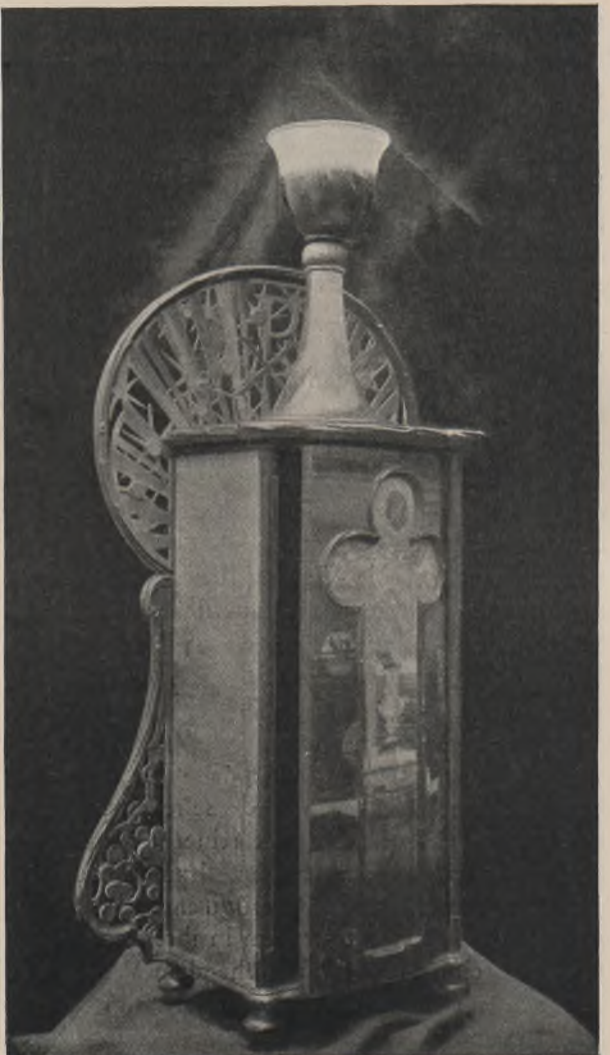


ÉMILE GALLÉ, MÖBEL

nicht unbedeutender Künstler in der Ausübung desselben. Er fabrizierte ursprünglich Kristallglas, wandte sich aber später der Fayence-Fabrikation zu, die er in der alten Fayence-Stadt Saint-Clément wiederaufnahm und mit Erfolg in altfranzösischem Geiste pflegte. Sein Sohn Emile wurde also sicherlich mit Künstler- wie Handwerkerblut in den Adern geboren. Aber anfangs widmete er sich allerlei Studien; er besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt, machte einen mehrjährigen Kursus in der Rhetorik und Philosophie durch, studierte Botanik und andere Naturwissenschaften, dichtete und zeichnete ausserdem, und war, nachdem er während eines längeren Aufenthalts in Weimar seine Studien beendet hatte, anscheinend in der Lage, zwischen Künstler, Poet, Naturforscher und Gelehrtem zu wählen. Doch als Sohn fühlte er sich im Herzen an die Wirksamkeit des Vaters gebunden und gehorchte einem innern Instinkt, als er im Jahre 1866 nach Meissenthal ging, um sich gründlich mit der Glasfabrikation bekannt zu machen. Im Jahre 1870 kehrte er nach Saint-Clément zurück, wurde aber vom Kriege unterbrochen, den er mitmachte — ohne jedoch den Feind zu Gesicht zu bekommen. Im folgenden Jahre war er in London, um eine Ausstellung von Erzeugnissen seines Vaters zu veranstalten, an denen er sich nun mehr und mehr beteiligte, bis er den Vater 1874 dazu bewog, seine Wirksamkeit nach Nancy zu verlegen und mit einer Werkstätte zu vereinigen, die er versuchsweise dort gegründet hatte. Im Jahre 1884 stellte er zum erstenmal auf eigene Rechnung in der *Union Centrale* aus, unter anderem eine schöne Kristall-Schale mit drei schwarzen Adern, die er sinnreich so benutzt hatte, wie die Zeichnung über diesem Aufsatz es zeigt. „Schweigen, Nacht, Schlaf" hatte er diese Schale genannt, diesen ersten Boten seiner Seele, der insofern nicht vergebens ging, als die Ausstellung ihm eine goldene Medaille einbrachte und bald darauf das Kreuz der Ehrenlegion und viele aufmunternde Lobesworte.

❈

Er arbeitete indessen in aller Stille weiter, weihte sich ganz der Aufgabe, sich bei der bevorstehenden grossen Weltausstellung Gehör zu schaffen. Die Aufmerksamkeit, die er bis dahin erweckt hatte, war nicht grösser, als dass er in seiner Heimat mehr als Blumenkenner, denn als Künstler bekannt war. Er erhielt einen Sitz im Vorstand mehrerer Gartenbaugesellschaften, trat als Schriftsteller in Gärtnerzeitungen auf — alles die Folge davon, dass er Besitzer eines grossen Gartens war, in dem er mit Leidenschaft und Verständnis allerlei seltene, schöne Blumen gezogen hatte. Etwas vom Botaniker steckte ja von frühester Kindheit an in ihm. Säete oder pflanzte er aber in seinem Garten oder streifte er forschend durch Wald und Flur, so stand ihm jetzt nicht die Wissenschaft, sondern unausgesetzt seine Werkstätte vor Augen. Er hatte sich vorgenommen, die alte Kunst des Glases zu erneuern, indem er sie aus der ewig verjüngenden Quelle der Natur schöpfen liess, hatte daher alle fertigen Vorbilder aus seiner Werkstätte verbannt und sie durch Blumen, Vögel, Insekten, Fische und Gewürm ersetzt. Es war sein Stolz, in seinen Arbeiten keine



ÉMILE GALLÉ, DER GRAAL UND SEIN SCHREIN

andern Reminiscenzen finden zu lassen, als solche an Feld und Wald.

Nous ne ferions rien qui vaille
Sans l'ormeau, le frêne et le houx,
L'air nous aide et l'oiseau travaille
à nos poème avec nous.

In diesem kleinen Gedicht von Hugo, das er selber einmal citierte, ist sein künstlerisches Glaubensbekenntnis enthalten.

Dass er zur Natur in einem schwärmerischen Liebesverhältnis stand, schloss nicht aus, dass es zugleich ein Vernunftverhältnis war. Er hatte nicht nur ein offenes Herz für die Natur, sondern als Praktiker, der er infolge seiner Geburt, Neigung und Erziehung war, war auch seine Vernunft ihr aufgethan. Er studierte, analysierte, zergliederte, könnte man fast sagen, ihre Organe, um zu sehen, was sie an brauchbar schöner Form enthielten. Vor allem und zuerst natürlich die Blumen, deren Kelche ihm vielfach die herrlichsten Modelle für Krüge boten. Aber auch in Samen und Früchten, in Zwiebeln und Pflanzenknollen fand er Motive zur Erneuerung der Glaskunst, die nicht zum wenigsten hinsichtlich der Form solcher Zufuhr frischer Naturstoffe bedurfte. Was er seiner Kunst an neuen Formen aus der Natur zuführte, war jedoch nichts gegen das, was er gleichzeitig aus derselben Quelle in bezug auf neue Dekoration hineinbrachte. In dieser Hinsicht gab ihm selbstverständlich wieder die Blumenwelt die wesentlichste Anregung; aber er hatte sich lange genug unter den Blumen bewegt, um zu erkennen, wie sehr ihre Schönheit durch die Lebewesen erhöht wird, die ihre Gegenwart mit sich bringt. Bienen und Bremsen, Schmetterlinge und Libellen, Schnecken und Gewürm: nichts entging seiner Aufmerksamkeit. Und nicht die niedrigsten Arten des Tier- oder Pflanzenreichs auf Bachesoder Meeresgrund waren sicher vor ihm in ihrem Versteck, sie mussten ihm ihre verborgensten Schönheiten preisgeben. Entzogen sie sich seinem blossen Auge, so nahm er das Mikroskop zu Hülfe und lieferte sie dann aus, wie er sie sah.

❋

Man glaube jedoch nicht, dass seine Forschung in der Art kurzsichtig war, wie die Naturforschung es oft ist. Er gehörte nicht zu jenen, die den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen. Er sah das Ganze zugleich mit den Einzelheiten. Er war vertraut mit Sonnenschein- und Dämmerungstönen, mit den wechselnden Lufttönen verschiedener Jahreszeiten und verschiedener Witterung, mit den Wirkungen des Sturmes und denen der Stille. Er wusste mit anderen Worten nicht nur den Wald zu sehen, sondern die Stimmung darin. Und er betrachtete ihn nicht nur wie ein Maler, das will sagen vornehmlich mit dem Auge, sondern wie ein Dichter, dessen gesammelte Sinneseindrücke seine Phantasie in Schwingung bringen und ihn von der Wirklichkeit in den Traum hinüberführen. Er war, wie schon seine Schale „Schweigen, Nacht, Schlaf" es ahnen liess, ein Träumer, trotz seines Forscherblicks. Vor allem ein Farbenträumer. Er sah Blut, wenn er rot sah, Feuer und Nacht, wenn er gelb oder schwarz sah. Stimmungen von Lust und Schmerz, Grauen und Freude, Entzücken und Raserei; gedrückte und erhebende Stimmungen wechselten in seinem Gemüt wie die Farben vor seinem Auge. *Pourquoi ne veux-tu t'asseoir aussi parmi les consolateurs des maux de la vie,* steht als Motto über einer Besprechung von ihm über das Kunsthandwerk in einem der „Salons". *Pour adoucir les hommes!* das war seiner eignen Aussage nach seine Absicht bei Ausübung seiner Kunst. Doch verhielt es sich ja keineswegs so, wie er selbst geglaubt zu haben scheint, dass alles, was er auf dem Herzen hatte, von glättender, mildernder, heilender Wirkung auf das Gemüt war. Selber Stimmungsmensch, rief er auch bei andern Stimmungen hervor und wurde zuweilen Freudenspender; aber selbst als solcher hatte er etwas beunruhigendes wie einer, der im Fieber oder im Rausch Gesichte hat. *Un vase est un beau fruit, non sans épines* steht auf einer kleinen Fayence von Gallé. Aber mehr oder minder gilt das für die meisten seiner Schöpfungen in Glas.

❋

Hier scheint ein kleiner Krug wie grausig grundloses Wasser, worin gespenstische Gewächse wachsen; hier Tang, der sich wie Schlangen windet, dort grüne Lilien mit schleimigen, giftgefleckten Blütenblättern, die wie fieberkranke Finger tasten. Hier fliesst Lava auf einer Vase, daneben rieseln der Unterwelt Styx und Acheron, und Höllendämpfe steigen um Orpheus' ohnmächtige Eurydike empor. Auf einer schwarzgetupften, grünlichen Schale zeichnet sich unter einer Mähne rabenschwarzen Haars und von schwarzen Tauben umflattert, das Profil einer Mänade mit schnaubenden Nüstern und funkelndem Blick. Auf einem Glase sieht man ein

sanftes Frauenprofil mit Augen, die langsam aus einem Traum erwachen, während der Wind welke Blätter um ihre bleiche Stirn tanzen lässt. Auf einer Vase sind in allen Tönen des Rot, vom Blutrot bis zu dem verweinter Augen, einige grosse erstarrte, wasserhelle Tränen. Da ist der „heilige Graal" von goldigem Bernstein mit dampfendem Blut betaut. Hier verfolgt eine Libelle im silbernen Sonnenschein des Herbstmorgens ein fernes Ziel. Dort fliegt nächtens eine andere, halb Tier halb Pflanze, in die Arme eines Skorpions, der still in seinem Winkel hockt und auf die Beute lauert. Hier auf einer Kanne eine mächtiger Maikäfer, auf dessen dunklem Hinterleib leuchtend, wie ein Raubtierauge, strahlend wie ein unbekannter Juwel, ein grosser, gelber Fleck sitzt. Hier haben Alpenveilchen sich durch die weissgefrorene Decke emporgearbeitet, um im Schutz der Schneehäubchen auf ihren Köpfen eine Stunde Leben und Sonnenschein zu geniessen; aber schon hat der Wind sie verheert und die Kälte sie geknickt. Hier findet der erste Frost im Herbstnebel die letzte Winde. Hier hat ein Hauch des Ostern-Ostwinds den Frühlingsträumen der blühenden Krokus ein jähes Ende gemacht. Hier kämpfen ein paar Grashüpfer auf Tod und Leben im Turnier. Hier schwimmt im wasserklaren Flacon rot und durchsichtig eine Qualle mit Fangfäden, die wie Flammen im Wasser spielen. Hier bilden schwarze Schlangen den Henkel an einem Glas. Hier öffnet des Urwalds Orchidee den leichtsinnigen Nachtfaltern ihren Giftschlauch. Hier zwischen roten und schwarzen Tangblättern auf dem Meeresgrund sehen himmelblaue Sternblumen staunend, „wie das Wasser einem grossen Fische weicht, der seinen — schwerlich ganz harmlosen — Morgenausflug macht." Hier sitzt auf blassroten Begonien ein schlafender, mattschwarzer Falter, nächtlich und feierlich, dämonisch und unheilkündend wie das grosse Insekt, das sich in Turgenjews Erzählung auf die weisse Stirn des jungen Mannes setzt.

✲

Wie machte er das Glas verstehen, was er wollte? Durch Chemikalien und eine solche Kenntnis ihrer Wirkungen, dass das Glas sich — wie vor einem Zauberstabe — seinem Willen fügte. Er hatte ein wenig von allem gelernt. Von den antiken Gläsern mit ihren Regenbogenfarben, von den chinesischen mit ihren Ausschnitten durch verschiedenfarbige Schichten, von den eisklaren böhmischen, von den venetianischen, deren Glasrand „unter dem Nagel singt wie eine Quinte". Auch von den Keramikern hatte er gelernt, von den modernen französischen und den alten japanischen. Aber ausser dem früh verstorbenen Eugène Rousseau, seinem Vorgänger und ursprünglich wahrscheinlich seinem Vorbild, hatte noch keiner Anforderungen an den Thon, geschweige denn an das Glas gestellt, die mit den seinen zu vergleichen wären. Sehen wir ab von dem was er seelisch damit ausdrücken wollte, was verlangte er nicht in stofflicher Hinsicht davon! Es sollte kostbar wirken wie ein Kleinod aus Edelstein oder einem schönen Naturstoff. Bald wie Perlmutter oder Schildpatt, bald wie Bernstein oder Koralle. Bald wie ein Topas oder Onyx, ein Amethyst oder Saphir; bald wie ein Opal oder ein Smaragd, bald wie Lapis lazuli oder Hyalit; bald wie Nephrit, bald wie Achat. Und oft wie etwas von allem zugleich und mit einem Zusatz von Gold, das wie ein Blatt oder ein Funken in das weissglühende Glas eingeschmolzen darin blinkte, wie ein Schein aus der Höhle der Berggeister oder aus dem Schloss der Meerfrau auf dem Grunde der See. Man weiss, wie er bei dieser oder jener Arbeit verfuhr; erst in seinen späteren Jahren suchte er seinen immer zudringlicheren Nachahmern gegenüber gesetzlichen Schutz für seine neuen Erfindungen. Ursprünglich lag es nicht in seinem grossmütigen Charakter, wie ein Alchymist über die Geheimnisse seines Schmelztiegels zu wachen. Wie er Gold oder Silber zu seinem Glas benutzte, wie er zuweilen selbst zu den seltensten und kostbarsten Stoffen wie Thallium und Iridium seine Zuflucht nahm, wie er oxydierte, granulierte, craquelierte, irisierte; wie er emaillierte, wie er modellierte und gravierte — lieber „intaglio" oder mit dem langsamen und behutsamen Steinschleiferrad und Schmirgel als mit dem brutalen ätzenden Fluor: dies alles kann man in den Noten lesen, durch die er die Jury bei den grossen Ausstellungen in die Art seines Verfahrens einweihte. Er hat in diesen höchst lesenswerten Bekenntnissen auch erzählt, wie er selbst aus Unglücksfällen Nutzen zu ziehen gewusst, deren es so viele giebt, wenn man das gewaltsame, unberechenbare Feuer zum Mitarbeiter hat — wie er seine Phantasie um den Fleck im Glase kreisen liess, wo das Unglück geschehen war, bis er schliesslich ein Thema in einer unerwarteten Form, in einer ungeahnten Farbe fand, und wie er dann den Genuss eines Gemmenschneiders empfunden, wenn er sich einen Augenblick zum Sklaven des Stoffes machte,



ÉMILE GALLÉ, GLÄSER. KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU KOPENHAGEN

um sich bald darauf desto mehr als sein Herr zu fühlen. Aber meist und am liebsten war er vom ersten Moment der Vorbereitung Herr über Feuer und Glas, färbte, formte und schnitt es ganz nach seinem Gefallen, bis es fertig dastand — häufig schwer an Gewicht, aber leicht wie ein improvisiertes Gedicht, wie von einem Genius geboren und nicht von einem Menschenhirn, das bei der Empfängnis leidet, und von Händen, die unter der Last und Mühe ihrer Arbeit erstarren und ermüden.

❀

Aber alles dies betraf ja nur die Stoffe, die Chemie und Technik, nicht die Seele und die Kunst seiner Gläser.

Die Seele in seiner Kunst war seiner Auffassung nach das Symbol. *Conscient ou inconscient le symbole qualifie, vivifie l'oeuvre, il en est l'âme,* sagte er am Schluss einer Rede, die er 1900 bei seiner Aufnahme in die Stanislausakademie zu Nancy hielt. Was er unter Symbol verstand, hatte er in seiner Rede erklärt, indem er daran erinnerte, dass die Rose natürlich nicht verliebter sei als andere Blumen, die Trauerweide nicht trauriger als andere Bäume, das Veilchen nicht schüchterner als die Mohnblume. Er meinte damit, dass das Symbol an sich nichts, dass die Stimmung, die man ihm ablockt, alles sei; er meinte damit auch, dass die Erreger der Stimmungen, die Sinnbilder, überall in der Natur seien. Wie die Rose, die Trauerweide, das Veilchen kraft besonders suggestiver Formen oder Farben von jeher selbst zu unentwickelten Seelen gesprochen haben und Sinnbilder für Ideen und Begriffe geworden sind, so redet überhaupt alles was lebt und atmet, ja selbst tote Dinge und geringfügige Sachen wie ein Zeichen in einem Buch, eine Fussspur, das Ticken der Uhr in einem Zimmer zu jedem, der nur Ohr und Auge offen hält und einen empfänglichen Sinn hat. Aber alles dies — was Baudelaire *le langage des fleurs et des choses muettes* nannte — alles was diese geheimnisvolle Sprache wispert, hat kein Dichter feiner und inniger empfunden als Gallé und kein Künstler bestrickender versinnbildlicht als er mit den magischen Mitteln seiner Kunst.

❀

Und doch genügten ihm diese Mittel allein nicht. Die meisten seiner Gläser gingen mit irgend einem kleinen Motto, oft mit dem Bruchstück eines Verses in die Welt hinaus. In seiner Seele sangen so viele Strophen der weich klingenden, lyrischen französischen Gedichte mit ihrem mystischen Ausdruck für das dunkel Unbewusste, das niederdrückend oder erhebend, immer aber beunruhigend wie ein lichter Traum über dem bewussten Leben schwebt oder wie ein finsterer Strom unter seiner Oberfläche dahinfliesst. Um dieser Seite ihres Sanges willen liebte er vor allem Hugo und Baudelaire, dessen *Fleurs du mal* ihm vielfach „brennende Aussaat" zu den *fleurs mystérieuses* boten, die er mit der Zange in seinem Ofen pflückte. Aber auch von de Vigny und Leconte de Lisle, von Musset und Sully Prudhomme erinnerte er sich geheimnisvoller und ernster Worte, die er mit seiner kleinen, scharfen und feinen Diamantschrift in seine Gläser schliff. Oft genug wurde er des litterarischen Anstrichs halber verspottet, den diese Neigung seiner Kunst verlieh. Aber er achtete nicht darauf; in stets höherem Masse nahm er seine Zuflucht zu den Verszeilen und ihren Lautwellen, um seine Stimmungen noch stärker vibrieren und tönen zu lassen, und wirklich ist es manchmal, als entschlüpften des Dichters Worte dem tiefsten Innern seiner Gläser wie leise Seufzer. In den späteren Jahren vernarrte er sich, wie leicht zu verstehen, in Maeterlinck, bei dem er einen Vorrat von tief ergreifenden, dunklen Worten fand, und dessen Ausspruch, dass „nichts Schönes sterben könne, ohne vorher etwas anderes geläutert zu haben", er ganz besonders liebte. Ihn, der dänisch etwas Aehnliches in besserer Form geschrieben hat, den Verfasser des Verses:

Denn alle guten Gedanken können nimmer untergehn,
Eh nicht aus ihrem Samen noch bessre auferstehn, —

ihn kannte Gallé nicht. Sie hätten einander kennen müssen, er und J. P. Jacobsen. Der Dichter, der die tauigen Blumen nach Duft und Luft des Elfenreichs ihrer Träume gefragt, ihn hätte der Künstler verstanden, der eine wundervolle Vase über jene Strophe aus dem Sommernachtstraum gemacht hat, worin die Elfe sagt, sie müsse noch vor Morgengrauen jedem Primelköpfchen eine Tauperle ans Ohr hängen. Doch nicht nur das ein wenig bleiche, blutlose, schwelgende nordische Schmachten bei Jacobsen, mehr noch seine wilde, halb schmerzliche, südländische Sinnenlust, seine Wollust namentlich an grausamen Farbenbildern hätten den Künstler angesprochen, dessen Phantasie, noch mehr als die des dänischen Dichters, sich leicht nach jener Richtung bewegte. „Die Narzissen, die in leuchtenden Myriaden blühten und die Luft rings mit dem betäubenden Duft ihrer weissen Orgien erfüllten", „der giftigen Lilie blendender Kelch", des Dornbusches blutige Tropfen „der glühenden Beeren in kaltem Schnee", der sonnenwarmen Gefilde seltsames Kraut, dessen Blüte, nur eine flüchtige Sekunde geöffnet, „wie eines Wahnsinnigen Auge, wie rote Wangen einer Leiche" blickt: solche und andere Bilder, von denen Jacobsen im glühenden Fieber seiner Sinne phantasierte, hätte Gallé in rechte Form und Farbe umsetzen können. Wie ungewöhnlich verwandt sie aber auch sein mochten (auch darin, dass Jacobsen ebenfalls von den Naturwissenschaften ausgegangen und anfangs als Botaniker sein Verhältnis zu den Blumen gefunden hatte), der dänische Dichter war doch wohl am grössten als Menschenkenner, der französische Künstler als Blumenkenner. Menschengestalten kommen in Gallés Arbeiten nicht oft vor und sind — meist von seinem Freund und Gehülfen Prouvé gezeichnet — ihm nicht einmal vollständig anzurechnen. Aber sein Reich war dennoch gross genug. Es erstreckte sich ja nicht nur bis zu den Blumen auf der Erde, bis zur Luft empor mit allem, was darin lebt, und zum Meer hinab und allem, was darin atmet. Sein Reich umfasste — ausser all diesem — in weitem Umfang jenes „Mehr" zwischen Himmel und Erde, die unendlichen Gefilde der Ahnungen, der Träume und der Dichtung.

❊

Vor mir steht ein Kästchen aus seltenem Holz, von vollendeter Arbeit; eine blassrosa Muschelscherbe ist an der Stelle eingefügt, wo man den Deckel mit dem Finger fortschiebt. Ist dieser herausgezogen, so fällt der Blick auf eine kleine, leichte, lila Seidendecke. Entfernt man sie, wird ein weiches Lager in gleicher Farbe frei, und tief in ihren Kissen ruht eine kleine Vase. Sie liegt da, wie Gallé sie vor Jahren mit väterlicher Sorgfalt gebettet hatte, ehe er sie als Geschenk seinem Freund im fernen Norden sandte. Ein Gedicht von ihm selber, mit seiner schönen Handschrift auf ein papierdünnes Stück Holz geschrieben, lag dabei, um zu erklären, dass mit den lilienartigen, mattweissen

Eisblumen, dem milchweissen Nebel, den erstarrten Garben im Glase der Reif auf den Scheiben, der kalte Hauch im künftigen Heim des kleinen, zarten Dinges gemeint sei. Oben über sein eignes Gedicht hatte er diese Strophe aus Baudelaires „Le Flacon“ geschrieben:

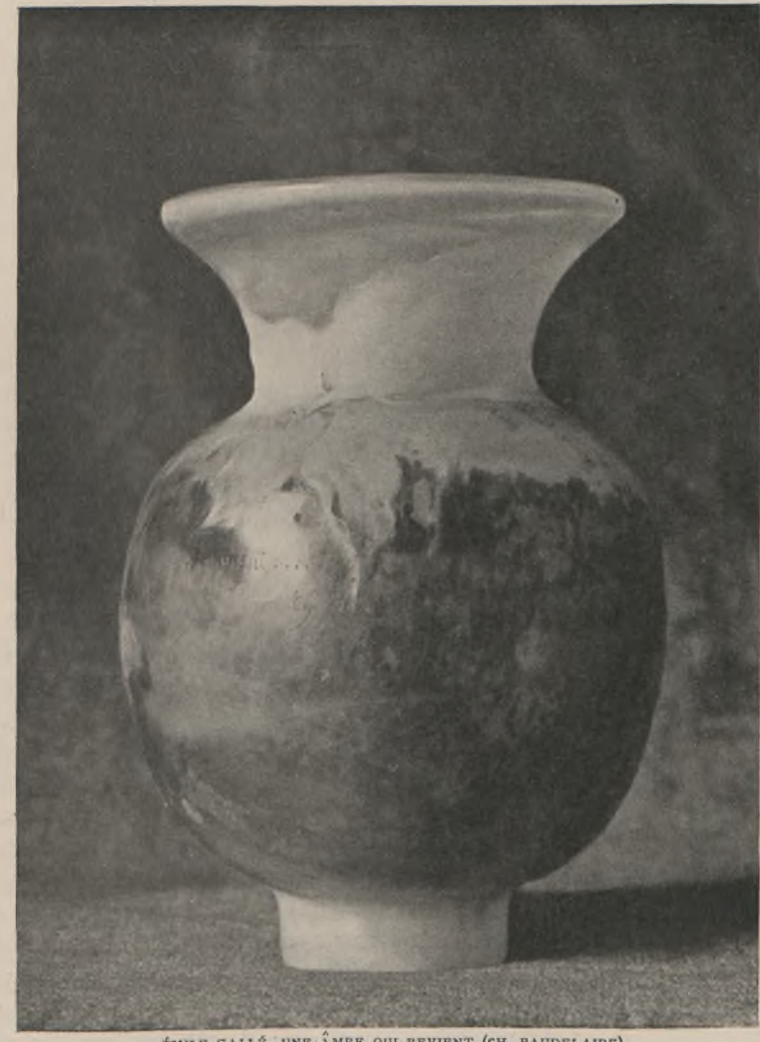
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient,

und die letzten Worte, *une âme qui revient,* hatte er auf dem Glase wiederholt, wo sie leicht hineingeschliffen in Gold geschrieben stehen.

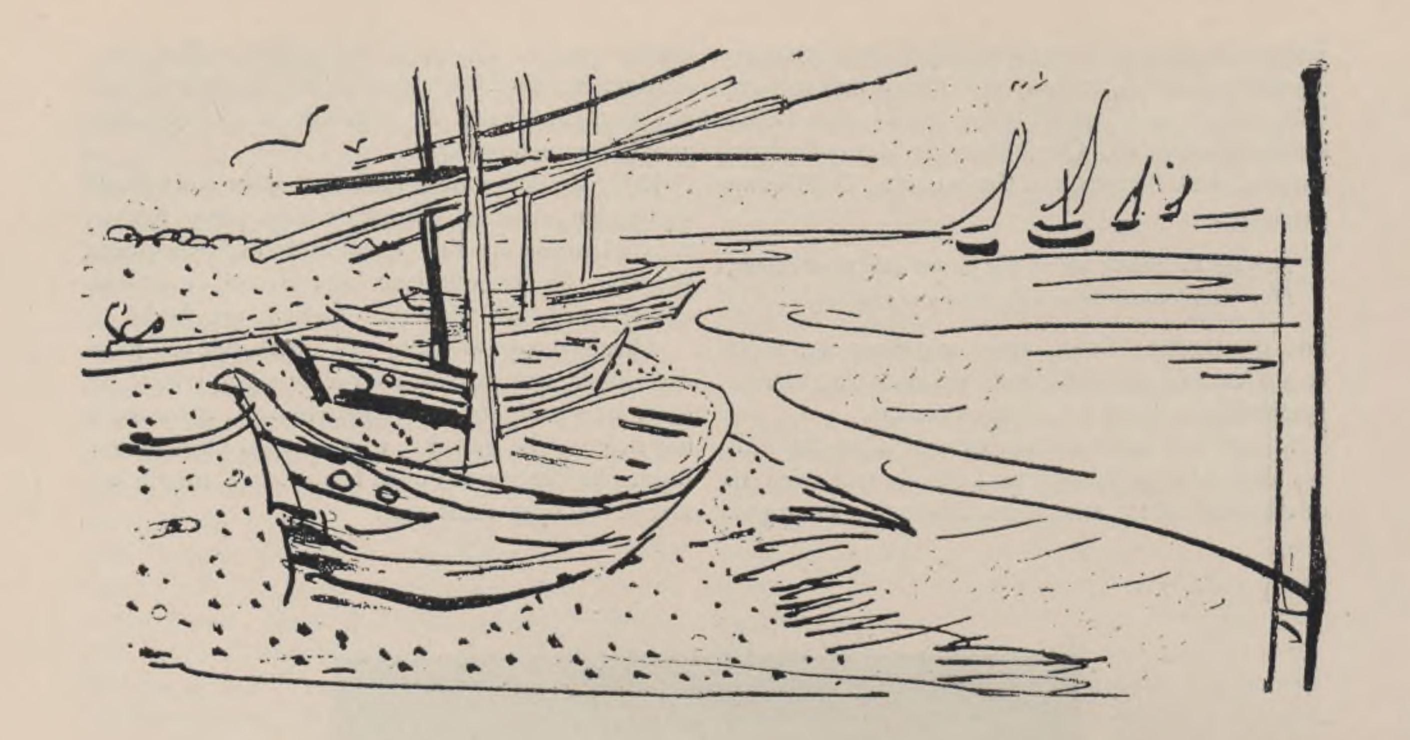
So oft ich das Kästchen öffnete, schwebte mir aus dem kleinen Glaskörper, der da träumend in den Kissen ruhte, eine eigne Stimmung entgegen. Immer war es, als enthielte das kleine Ding eine schwere, starke Essenz, deren Duft — weit davon, mit den Jahren sich zu verflüchtigen — jedesmal gleich berauschend war.

Jetzt, da Gallé nicht mehr ist, habe ich vollauf verstanden, warum die kleine Vase einen mit so eigner Unruhe erfüllt. Seine Seele hat sich hinein gesenkt. Sie ist wie jener alte Flacon „une âme qui revient“. Sie trägt ihre Inschrift mit Recht.

Aber was von ihr gilt, gilt überhaupt für jedes der Gläser, von welchen Gallé zu sagen pflegte, er hätte sie mit eigner Hand „geliebkost“. Seine Seele hat sich in alle gesenkt, und an dem Odem ihrer Blumenkelche werden noch ferne Zeiten empfinden, wie schön seine Seele war.



ÉMILE GALLÉ, UNE ÂMRE QUI REVIENT (CH. BAUDELAIRE)



AUS DER CORRESPONDENZ VINCENT VAN GOGHS

(FORTSETZUNG)

Ich nannte Dir Fabricius, von dem wir nur zwei Bilder kennen. Dabei nenne ich noch nicht einen ganzen Haufen guter Maler, und vor allem nicht die unechten Diamanten. Und gerade diese unechten Steine sind dem französischen Laien am vertrautesten. War ich verständlich? Ich versuche die grosse, einfache Lösung zu zeigen: die Malerei der Menschheit — oder sagen wir lieber einer ganzen Republik mittels des Porträts — viel später werden wir etwas mit Magie, mit Heilandbildern und Frauenakten zu thun haben, das ist ungeheuer interessant, aber nicht die Hauptsache.

Ich glaube nicht, dass die Frage über die Holländer, die wir in diesen Tagen erörtern, ohne Interesse ist. Sobald von Männlichkeit, Originalität oder Naturalismus die Rede ist, so ist es sehr interessant, sie um Rat zu fragen. Aber erst muss ich einmal über Dich sprechen, über zwei Stillleben, die Du gemalt hast und über zwei Porträts deiner Grossmutter. Ist Dir jemals etwas besser gelungen? Warst Du in irgend einer Arbeit mehr ein Eigener, eine Individualität? Meiner Meinung nach, nein! Das gründliche Studium des ersten Gegenstandes, der Dir unter die Hände kam, der ersten Person genügte Dir, um ernst zu schaffen.

Weisst Du, was es war, das mir diese drei oder vier Studien so wert machte? Etwas unerklärlich Eigenwilliges, etwas sehr Kluges, Zielbewusstes, Festes, etwas unbeirrt Sicheres, das war es. Niemals warst Du Rembrandt näher, als damals, lieber Freund. In Rembrandts Atelier, unter den Augen dieser unvergleichlichen Sphynx, hat Van der Meer aus Delft jene ausserordentlich solide Technik gefunden, die nie mehr übertroffen wurde und nach welcher man jetzt brennend sucht. Ich weiss schon, dass wir jetzt nach Farbe suchen und arbeiten, wie sie nach dem Halbdunkel und nach Valeur. Was machen aber diese kleinen Unterschiede, wenn es sich vor allem darum handelt, sich stark auszusprechen.

Augenblicklich bist Du dabei, die Malweise der frühen Italiener und Deutschen zu untersuchen, die symbolistische Bedeutung, welche die spiritualisierte und mystische Malerei der Italiener vielleicht enthält — fahre nur darin fort. . . .

Ich finde eine Anekdote über Giotto ganz hübsch: Es war ein Preisausschreiben für irgend ein Bild, das die Jungfrau darstellen sollte. Ein Haufen Entwürfe wird an die damalige Verwaltungskommission der schönen Künste geschickt: Einer davon, Giotto signiert, ist ein einfaches Oval, eine Eiform. Die Jury, zwar sehr intrigiert, aber doch voller Vertrauen, überweist das betreffende Jungfraubild an Giotto. Wahr oder nicht, mir gefällt die Anekdote.

Kehren wir nun aber zu Daumier und zum Porträt der Grossmutter zurück. Wann wirst Du uns wieder einmal Studien von solcher Solidität bringen? Ich fordere Dich dringend dazu auf, wenn ich auch keineswegs Deine Versuche mit Linienführung unterschätze und gegen die Wirkung kontrastierender Linien und Formen durchaus nicht gleichgültig bin. Das Uebel, mein braver alter Bernard, liegt darin, dass Giotto und Cimabue ebenso wie Holbein und van Eyck in einem, Du gestattest das Wort, obeliskenhaften Milieu lebten, wo alles wie auf architektonischen Postamenten angeordnet war, wo jedes Individuum ein Baustein war, alles sich gegenseitig hielt und eine monumentale Gesellschaftsordnung bildete. Wenn die Sozialisten, wovon sie noch sehr weit entfernt sind, auf logische Weise ihr Gebäude konstruiert haben werden, so wird jene Gesellschaftsordnung wohl wieder auf ähnliche Weise ins Leben treten. Wir aber, weisst Du, leben in vollständiger Zügellosigkeit und Anarchie; wir Künstler, die wir die Ordnung und die Symmetrie lieben, wir isolieren uns und arbeiten uns ab, um in irgend ein einzelnes Stück Stil hineinzubringen. Puvis wusste das recht gut und als er, der kluge und ehrliche Mann, seine elysischen Gefilde vergass und zu unserer Epoche herabstieg, machte er ein sehr schönes Porträt „den jovialen alten Mann", der in einem blauen Interieur einen Roman in gelbem Umschlag liest, neben sich ein Glas Wasser mit einem Aquarellpinsel und einer Rose — dann auch eine elegante Dame, wie sie die Goncourts geschildert haben.

Ja, die Holländer, die malen ja die Sachen wie sie sind, sicher ohne viel zu überlegen, wie Courbet seine nackten Schönen malte, sie malten Porträts, Landschaften und Stillleben. Das ist noch gar nicht das Dümmste. Aber wenn wir, weil wir nicht wissen, was wir tun sollen, es ihnen nachmachten, so geschähe das doch nur, um unsere schwache Kraft nicht in unfruchtbaren metaphysischen Grübeleien auszugeben, die das Chaos nicht in ein Wasserglas pressen können, denn gerade darum ist es ja das Chaos, weil es in kein Glas von unserm Kaliber hineingeht.

Wir können — und das machten ja gerade diese Holländer, die für Leute von System verteufelt gescheit waren — eben auch nur ein Atom aus dem Chaos malen: ein Pferd, ein Porträt, eine Grossmutter, Aepfel oder eine Landschaft.

Die Malerei von Degas ist männlich und unpersönlich, gerade weil er sich damit begnügt hat, für seine Person ein einfacher Bourgeois zu sein, der nichts vom Lebensgenuss wissen will: er sieht das menschliche Getier um sich herum leben und geniessen, und malt es gut, weil er nicht wie Rubens Anspruch darauf macht, Kavalier und Lebemann zu sein . . .

Neulich entdeckte ich hier eine kleine Radierung von Rembrandt und kaufte sie auch, eine männliche Aktstudie, realistisch und einfach. Er steht an eine Tür oder Säule gelehnt, in einem düstern Interieur; ein Sonnenstrahl streift von oben das gesenkte Gesicht und das volle rote Haar. Man kann dabei an Degas denken, so wahr empfunden und kräftig ist der Körper.

Sag' einmal, hast Du Dir jemals ordentlich „den Ochsen" oder „das Innere eines Fleischerladens" in Louvre angesehen? Ich glaube kaum. Es wäre geradezu eine Lust für mich, einen Morgen mit Dir in der Galerie der Holländer zu verbringen. All das lässt sich nicht beschreiben, aber vor den Bildern selbst könnte ich Dir solche Herrlichkeiten und Wunder zeigen, dass eben dadurch

die Primitiven erst in zweiter Reihe in meiner Bewunderung stehen. Ich bin nun einmal so wenig exzentrisch!

Eine griechische Statue, ein Bauer von Millet, ein holländisches Porträt, eine nackte Frau von Courbet oder Degas, diese ruhige, durchgearbeitete Vollkommenheit bewirkt es, dass mir die Primitiven und die Japaner daneben nur wie Schrift gegen Malerei vorkommen. Es interessiert mich zwar ungemein, aber ein abgeschlossenes Kunstwerk, eine Vollkommenheit macht uns die Unendlichkeit greifbar, und die Schönheit voll geniessen gibt Einem das Gefühl der Unendlichkeit...

Kennst Du einen Maler, namens Van der Meer? Der hat z. B. eine sehr schöne vornehme Holländerin gemalt, die guter Hoffnung ist. Die Farbenskala dieses seltsamen Künstlers ist: blau, zitronengelb, perlgrau, schwarz und weiss. Schliesslich lässt sich ja auch in seinen wenigen Bildern der ganze Reichtum der Palette finden; aber die Zusammenstellung von zitronengelb, mattblau und hellgrau ist für ihn ebenso charakteristisch, wie es schwarz, weiss, grau und rosa für Velazquez sind. Natürlich sind die Holländer in den Museen und Sammlungen zu zerstreut, um sich danach ein Bild von ihnen zu machen, hauptsächlich wenn man nur den Louvre kennt. Und doch haben gerade die Franzosen: Ch. Blanc, Thoré, Fromentin, am besten über diese Kunst geschrieben.

Die Holländer hatten gar keine Einbildungskraft und Phantasie, aber kolossalen Geschmack und ein untrügliches Gefühl für das Arrangement; sie haben keine Heiligen- und Christusbilder gemalt. .... Rembrandt doch! Das ist wahr — aber er ist auch der Einzige, und wirklich leiblich gedachte Bilder kommen auch verhältnismässig wenig in seinem Lebenswerk vor; er als Einziger hat wohl Christusbilder usw. gemalt. Aber die seinen gleichen keiner anderen religiösen Malerei; bei ihm ist es eine Art metaphysischer Zauberei.

Auf folgende Weise hat er Engel gemalt: Er hat ein Selbstporträt von sich gemacht, zahnlos und mit einer baumwollenen Mütze auf dem Kopfe.

Erstes Bild nach der Natur im Spiegel. Er träumt und träumt, und seine Hand malt wiederum sein Porträt, aber aus dem Kopf, der verzweifelte Ausdruck wirkt erschütternd.

Zweites Bild. Er träumt und träumt weiter, und wie kommt es? ich weiss es nicht! aber ebenso wie Sokrates und Mohamed ihren vertrauten Schutzgeist hatten, malt Rembrandt hinter den Greis, der eine Aehnlichkeit mit ihm selbst hat, einen Engel mit dem rätselhaften Lächeln des Leonardo* ... Ich zeige Dir einen Künstler, der träumt und nach der Phantasie schafft, nachdem ich gerade behauptet habe, dass das Charakteristische der Holländer ist, dass sie keine Erfindungsgabe und keine Phantasie haben. Bin ich dadurch unlogisch? Nein! Rembrandt hat nichts erfunden; er kannte und fühlte ganz genau diesen Engel und diesen sonderbaren Heiligen.

Delacroix malt uns einen gekreuzigten Christus, indem er ganz unerwartet einen hellen zitronengelben Ton hinsetzt; diese glänzende farbige Note giebt dann dem Bilde jenen unbeschreiblichen und geheimnisvollen Zauber, wie ein einsamer Stern am dunklen Abendhimmel. Rembrandt arbeitet mit den Valeurs in derselben Weise, wie Delacroix mit den Farben. Uebrigens ist aber ein weiter Weg zwischen dem Vorgehen Delacroix' und Rembrandts und der ganzen übrigen religiösen Malerei.

Ich habe gerade das Porträt eines jungen Mädchens von 12 Jahren fertig gemacht: braune Augen, schwarze Haare und Brauen, graugelber Teint, auf weissem stark mit veroneser Grün getöntem Hintergrund, in blutroter Jacke mit violetten Streifen, blauem Rock mit grossen Orangetupfen, in der niedlichen kleinen Hand eine Oleanderblüte. Ich bin dermassen dadurch erschöpft, dass mir der Kopf gar nicht nach Schreiben steht.

---

* Es handelt sich zweifellos um den St. Matthäus im Louvre.



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

In einem unserer früheren Hefte brachten wir – wir glauben, als Erste – die Nachricht, dass der Plan einer deutschen Centenar-Ausstellung Gestalt gewinne.

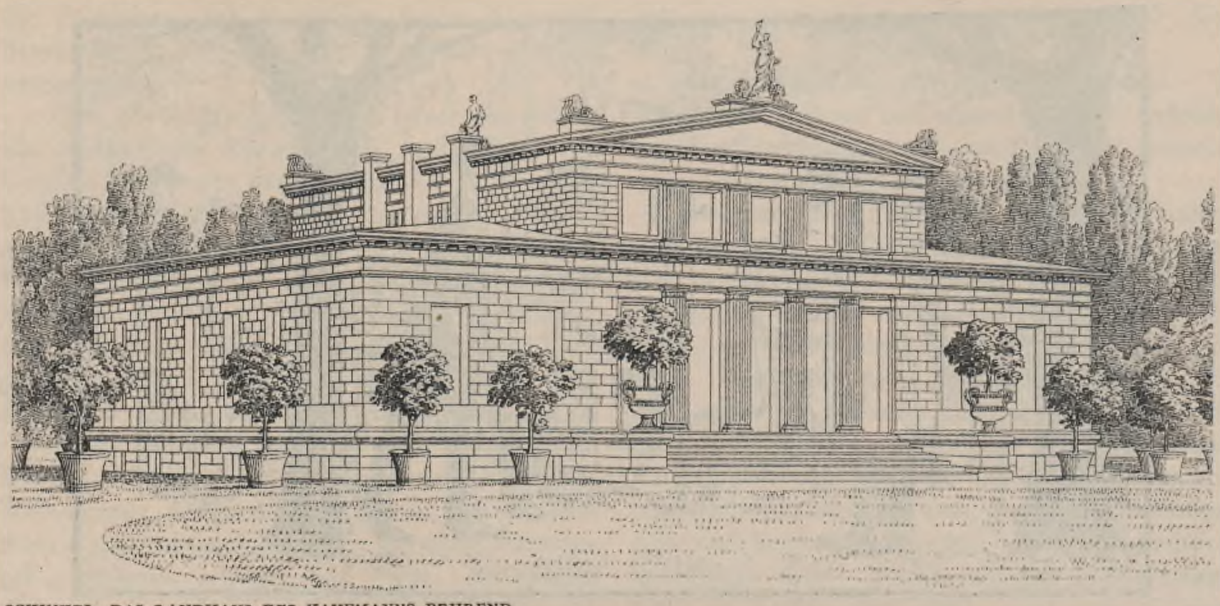
Der Plan hat, so sehr er bekämpft wurde, die Billigung des Kaisers erfahren. Die Eröffnung wird Anfang des Jahres 1906 in der Nationalgalerie stattfinden. Die Ausstellung wird die Zeit von 1775—1875 umfassen und sich im wesentlichen auf die Malerei beschränken. Die Sammelarbeit wird von einem über ganz Deutschland verteilten Arbeitsausschuss besorgt, dem die Direktoren aller in Frage kommenden Galerien und andere Freunde und Kenner der zu bearbeitenden Zeit angehören werden. Den Vorstand bilden die Herren Lichtwark, v. Seidlitz und v. Tschudi, und Geh. Oberregierungsrat Dr. Schmidt als Regierungskommissar. Die Geschäftsstelle des Vorstandes befindet sich in der Nationalgalerie.

✲

Am 21. März ist nach fast einjähriger Unterbrechung das Schauspielhaus, der herrliche harmonische Bau Schinkels, wiedereröffnet worden. Mit Zufriedenheit hat man die Verbesserungen für die Bühnentechnik und die Feuersicherheit, die praktischen Einrichtungen etc. der Garderoben entgegengenommen, mit allseitigem Unwillen aber den Neubau des Zuschauerraums. Er hat seinen Stil verändert, ist weichlich geworden. Klägliche, billige Eleganz schmückte ihn, er ist kleinlich geworden. Wir freuen uns fast, dass es unser Amt nicht ist, Verse zu kritisieren, sonst müssten wir auch die (die Vorstellung eröffnende) Dichtung des Generalintendanten:

> Heil'ge Kunst, in deine Hallen
> Tritt herein, sie sind geweiht,
> Was vergänglich, musste fallen
> – Welkes Laub – im Sturm der Zeit.
> Von des alten Tempels Schwelle
> Grüsst dein Reich in neuer Pracht,
> Neu an alter Opferstelle
> Sei die heil'ge Glut entfacht!
> Huld'gend schwören wir aufs neue,
> Dir, du Hehre, ew'ge Treue . . .

in den Kreis unserer Erwägungen ziehen. Dieser Liebe- und Triebe-Poesie Herrn v. Hülsens gegenüber war es schwer ernst zu bleiben. Sie wurde mit Musik von Carl Maria von Weber, arrangiert von Jos. Schlar, vorgetragen. — Wir denken, dass etwa Prof. Genzmer, der Neu-



SCHINKEL, DAS LANDHAUS DES KAUFMANNS BEHREND

Gestalter des Zuschauerraumes, sich zu Schinkel verhalte wie Jos. Schlar zu Carl Maria von Weber.

❋

Während die Verwandlung, die mit Schinkels umfangreichem und bedeutenden Kunstwerk vorgegangen ist, viele Gemüter in Bewegung hält, ist ein kleines aber reizendes Bauwerk Schinkels sang- und klanglos rasiert worden: das Haus, das der Meister ehedem für den Kaufmann Behrend linker Hand vom Luisenplatz, dem charlottenburger Schlosse schräg gegenüber, baute.

Niemand hat von diesem Ereignis Notiz genommen.

Nach einem kolorierten Kupferstich aus der Sammlung des Malers Karl Walser veröffentlichen wir eine Abbildung des liebenswürdigen Landhauses. Es gehörte im Jahre 1836 dem Kammerherrn von Hacke, der eine Art Lotterie für den Erwerb des Hauses veranstaltete. Wir veröffentlichen ausserdem eine Abbildung des Hauses aus dem Schinkelwerk.

Über die das Terrain und den Bau betreffenden Einzelheiten schreibt uns unser H. M.-Mitarbeiter:

Zur Zeit Friedrichs des Grossen diente das Terrain als Küchengarten, und Nicolai rühmt die vielen schönen Obstsorten, die dort gezogen wurden und die Treibhäuser für fremde Gewächse, Pisangs, Ananas, Melonen u. s. w., deren Pflege der kgl. Gärtner Herr Fintelmann sich angelegen sein liess. Unter der Regierung Friedrich Wilhelms II, der einen grossen Theil des Jahres in Charlottenburg Hof hielt, wurden die Produkte dieses Gartens für die Tafel im Schloss besonders in Anspruch genommen. Wie Friedrich Wilhelm III ostentativ mit den Traditionen seines Vaters brach, so wandte sich sein Interesse auch mehr und mehr von Charlottenburg ab. Der Park wucherte dichter um das Theeschlösschen, in dem die Geisterbeschwörer den König einst genarrt hatten, die Statuen zerfielen, und bald nach den napoleonischen Zeiten wurde der gegenüberliegende Küchengarten verkauft.

Der neue Eigentümer Kaufmann Behrend beauftragte Schinkel ihm dort ein Landhaus zu errichten, und Schinkel führte den einfachen, aber mit feinem Geschmack entworfenen Bau 1822—23 aus. Für seine Landhäuser, unter denen das bekannteste das für Wilhelm von Humboldt in Tegel umgebaute Schlösschen ist, hat Schinkel stets die ihm von seinem Lehrer David Gilly schon überkommenen griechischen Tempelmotive benutzt. Am reichsten geschah dies in der für den damaligen Kronprinzen in Charlottenhof bei Potsdam erbauten Villa, am bescheidensten in dem Behrendschen Landhause. Die Fassade zeigt als einzigen Schmuck vier cannellierte Pilaster, über denen sich ein zweites Mittelstockwerk erhebt. Nur wenige und nicht eben repräsentative Räume enthält der Grundriss. Man war selbst unter den Reichen sparsam in dem vormärzlichen Berlin. Kein besseres Material durfte angewendet werden; Schinkel war, wie auch in seinen staatlichen Bauten, auf einfachen Putz angewiesen. Um so mehr hat er sich die Harmonie der Verhältnisse und die Reinheit der Formen angelegen sein lassen. Die Akroterien des Daches, die heute auf dem wüsten Vorgartenplatz liegen, zeigen die Sorgfalt, mit der damals diese Steinmetzarbeiten hergestellt wurden.

Künftig wird man dieses Landhaus nur noch in den Mappen des Schinkelmuseums auf dem Papier finden. Die vornehme Abgeschlossenheit des Platzes, über den man zum Schlosseingang schritt, ist zerstört. Und das geschieht in unseren Tagen, ohne dass eine



Lustschloss des Königlichen Kammerherrn,
Grafen von Hacke in Charlottenburg.

Jede Art von Öffentlichkeit bei dem Debit dieser Loose ist verboten.

Privat Ausspielung

No. 8028

Preis Fünf Thaler Preuß. Courant.

Zur Privat Ausspielung des obigen Lustschlosses, des Ritterguts Tassdorf und fünfzig verschiedener anderer Gewinne nach Inhalt des Plans hat Inhaber dieses auf das Loos No. 8025 den Einsatz mit fünf Thaler Cour.t gezahlt. Der darauf fallende Gewinn wird gegen Zurückgabe dieses Looses planmäßig übergeben. Berlin den 7ten July 1826.

W. Graf v. Hacke.

SCHINKELS LANDHAUS DES KAUFMANNS BEHREND, DAS SPÄTER IN DEN BESITZ DES KAMMERHERRN GRAFEN VON HACKE KAM UND JETZT NIEDERGERISSEN WIRD. REPRODUKTION NACH EINEM LOOSE ZUR PRIVAT-AUSSPIELUNG

von den vielen Stimmen laut wird, die sonst nicht eifrig genug für das Kunstgewerbe jener Zeit Propaganda machen können und denen Empire und Biedermeierei Ausdrücke des höchsten Entzückens entlocken.

✱

Eine sehr sehenswerte Ausstellung von „berliner Porträts", einzelne ausgezeichnete Bilder unter ihnen, anfangend mit Graff, Chodowiecki etc., findet gegenwärtig im Künstlerhause statt.

✱

In Bremen ist am 22. März das Kaiser Friedrich-Denkmal Tuaillons in Gegenwart des Kaisers enthüllt worden. Der Kaiser liess sich den Stifter, Franz Schütte, und den Schöpfer des Denkmals, Bildhauer Tuaillon, vorstellen und zeichnete beide Herren durch wiederholte Ansprachen aus. Tuaillon erhielt eine Ordensauszeichnung. Der Kaiser sprach von einem *einzigartigen herrlichen Standbilde,* es sei *ein Werk wie wenige in deutschen Landen ständen.*

✱

Die münchener Secession hat den Beschluss gefasst, in ihrem Ausstellungsgebäude am Königsplatz eine modere Galerie zu gründen. Die „Münchner Neuesten Nachrichten" lassen durchblicken, dass die Entwicklung der berliner Nationalgalerie zu diesem Entschluss getrieben habe. Noch könne man vorläufig am besten in diesem berliner Museum sich über die neuzeitliche Entwicklung, ihren Ursprung, Verlauf und gegenwärtigen Stand unterrichten. „Die soeben bekannt gewordenen neuesten Erwerbungen, die die Nationalgalerie der bewunderungswürdigen Thatkraft Tschudis verdankt, beweisen wieder, wie unmittelbar drohend die Gefahr der Überflügelung herangerückt ist."

✱

Die münchener Künstlergenossenschaft wird anlässlich der Centenarfeier des Königreichs Bayern eine retrospektive Ausstellung im Jahre 1906 veranstalten, welche die bayrische Kunst von 1800 bis 1850 umfasst.

✱

In unserer vorigen Nummer haben wir die beiden Leiblschüler Karl Schuch und Theodor Alt mit einander verwechselt. Die beiden Stillleben auf den Seiten 238 und 239 sind von Karl Schuch.

✱

Der aus Wien stammende Aquarellmaler Rudolf v. Alt, der ein Schüler seines Vaters Jakob Alt gewesen war, ist im Alter von dreiundneunzig Jahren gestorben. Seine Kunst umfasste Landschaften, Architekturen, Interieurs. Über den ausgezeichneten, freien und feinen Aquarellisten wird unsere Zeitschrift einen Aufsatz veröffentlichen. H.

✱

Im Salon Cassirer zeigte der Bildhauer Engelmann einige Resultate mehrjähriger Arbeit. Man kann diese Ausstellung als eine Premiere ansprechen, denn was vor Jahren bei Keller und Reiner zu sehen war, musste mehr als Studienmaterial betrachtet werden. Der Künstler ist nach diesen Proben verbessert, doch in der Lage derer, die wissen worauf es ankommt, die sich aber gerade darum und weil die originale Begabung zum Schaffen eines neuen Ganzen nicht ausreicht, den wenigen Vorbildern unserer Zeit anschliessen müssen. Rodin hat zweifellos stark auf Engelmann gewirkt. Aber auch ein deutscher Einfluss, etwa von Seiten Klingers, ist zu spüren; diese Elemente kämpfen unter sich und mit der persönlichen Art des Künstlers, ohne dass man das Endergebnis schon absehen kann.

K. S.

✱

KUNSTGEWERBEMUSEUM

Das Elend der grossstädtischen vier Wände kam einem in der Ausstellung des Kunstgewerbemuseums „Die Kunst auf dem Lande" zum Bewusstsein. Ein reicher Bilderapparat lieferte hier eine Übersicht über das Bauernhaus der deutschen Gaue in seinen Typen des Ebenen-, Wald- und Gebirgshauses. Die Fenstergliederungen, die Reize winkliger Räume, die sich zu traulichen Kojen ausbuchten, die Heimlichkeit der eingebauten Giebelstübchen, die Holzbehandlung, das Erwachsen von Thüren und Mobiliar aus der Wand, die grosse sichere Einheitlichkeit in allen Verhältnissen konnte man hier studieren. Trifft man heut Landhausanlagen, die in solchem Geist gemacht sind, so erscheint das gegenüber der banalen Eintönigkeit der Kastenwohnung wie ein Raffinement; und das Wort „Kunst" muss zur Charakteristik herbei.

Früheren Kulturen war es selbstverständlich, einer Wohnungsanlage von Grund aus den Ausdruck des Heimischen zu geben.

Zu gleicher Zeit findet neben dieser Ausstellung, die auch im Schmuck, in der Tracht, in der Textil- und Schnitzkunst interessante Proben bietet, eine erlesene japanische Rundschau in dem mit Matten, Deckenbespannung, grünem Leistenwerk und Blütenzweigen überraschend akklimatisierten Schlüterzimmer statt.

Die Sammlung Jacoby wird hier der öffentlichen

Besichtigung zugänglich gemacht. Und selten sah man eine Fülle solcher hohen Qualität.

Die kostbaren Lackarbeiten, in goldenen Wolken schwimmend, flimmernd wie sprühender Sonnenstaub, zu Vogelflug und Blumengerank zusammenfliessend; die Welt der Schwertzierate, der Tsuba vor allen, mit ihrer unübersehbaren Fülle von technischen und Geschmacksfinessen im Durchbruch, in der Tauschierung, in der Gravierung und Aetzung; die Schnitzkunst der Inros und der Netzkes aus Holz und Elfenbein; die gelbgraue so delikate Keramik in unregelmässigen Formen, von zartem Craquelé übersponnen und durch die Linien des Goldkittes nuanziert, — das alles gewährt unvergleichliches Geniessen.

❋

MÖBELAUSSTELLUNG

Die Möbelfabrik von A. S. Ball in der Potsdamerstrasse hat eine grosse Interieur-Ausstellung veranstaltet, in der es interessante Gegenüberstellungen vielseitiger Geschmackphysiognomien giebt. Englische, schottische, schwedische, wiener und deutsche Kulturen erscheinen. Und es ist charakteristisch für die augenblicklich geltende Vorherrschaft, dass die einladenden Empfangs-Interieurs, die von Grenander, dem Regisseur dieses universalen Ausstattungsstückes sind, durchaus unter dem Einfluss der Makintosh-Schule stehen mit ihren durch den Raum schwebenden Lichtgehängen, den steilen hieratischen Verglasungslinien, den weissen Holzvertäfelungen mit ihrer ausgeschnittenen und silbern hinterlegten Quadratmusterung.

Das ist die gewohnte, auch für die wiener Kunst sehr anregend gewordene Note schottischer Innenarchitektur. Dass sie auch noch andere Mittel in der Reserve hat, zeigt der Original-Makintosh-Raum. Es ist ein Speisezimmer von ausserordentlicher Simplizität, das nur durch die Farbe, graues Wandpaneel, grünes Holz, weisse Oberwand mit Decke, violette Kacheln wirkt und durch den feinfühligen Takt, mit dem die Raumlinien geführt sind.

Solch grosszügige Einheitlichkeit zeigt auch das Bibliothekzimmer des Engländers Walton.

Heitere Stimmung und ausgeprägte Rasse hat das schwedische Frühstückszimmer von Westmann.

Leopold Bauer, der Wiener, und Olbrich produzieren sich in aparten Luxusphantasien des Raumes.

Hübsche Einzelheiten zeigen noch die Schlafzimmer von Paul Trost und von Rudolf und Fia Wille.

Alles dies aber hat mehr Schau-Interesse als dass es praktische Ausbeute giebt. Es sind meist streng gebundene Innenarchitekturen, die sich nicht in das Miethaus verpflanzen lassen, ohne dass sie das Wesentlichste einbüssen. Es scheint heut wichtiger den Wohnungsrahmen zu reformieren als das Mobiliar. F. P.

❋

KLINGERS WAGNER

Von dem Richard Wagnerdenkmal, das vor dem alten Theater in Leipzig seinen Platz finden wird, gibt im berliner Tageblatt Ludwig Weber die folgende Schilderung: In ruhig schreitender Bewegung ist der Tondichter dargestellt. Ein Mantel mit breitem Kragen hängt ihm über die linke Schulter und fällt in schweren Massen bis auf die Erde herab. Nur wenige Falten bringen etwas Leben in die breiten Flächen. Sie verlaufen nach oben, sie verlieren sich da, wo der linke Arm den Mantel fester an die Brust heranzieht. Sie lenken den Blick des Beschauers auf den Kopf Wagners hin, der Klinger zum Schwerpunkt geworden ist.

❋

AUS DRESDEN

Ich möchte von Toni Stadler, mit dem uns in Dresden der Kunstsalon Arnold bekannt machte, sagen, dass er in orthodoxer Malweise schafft, dass er, wenn er mit Pinsel und Farbe arbeitet, mit diesen nicht vorgefasste Wirkung erzwingen will, sondern sie so handhabt wie es eigentlich in der Natur der Sache liegt, den Grad von Naturalismus erreicht, der sich von selbst ergiebt, den Grad von Plastizität, von Stimmung, die sich ungesucht einstellen. Daher die Ruhe und vornehme Ausgeglichenheit seiner Bilder. Saiten in Stadlers Landschaftsmalerei klingen an Thoma und Haider an, nochmehr vielleicht an die alten, prächtigen Fernblicke, die uns gelegentlich der delfter Vandermeer und Rembrandt van Rijn geschaffen haben. Jedoch unmittelbare Anspielungen giebt er keine.

Auf der sächsischen Kunstausstellung 1903 blieben die „münchener Sachsen“ schmollend fern, weil man ihnen nicht eigene Jury und Hängekommission zubilligen wollte. Vielleicht hatte man damals nicht so ganz unrecht, denn die eigene Ausstellung, die die münchener Sachsen soeben in den Akademiesälen eröffnet haben, bietet eine arge Enttäuschung. Zunächst ist sie nicht gut gehängt noch ausgewählt. Dass bei dem grossen Vorrat an Wandfläche alle Bilder in einer Reihe angebracht worden sind, bildet ja kein Verdienst. Es sind mindestens dreimal zu viel Werke ausgestellt, und diese wurden ganz planlos verteilt. Gelegentlich sieht man 4—6 Werke eines Künstlers beisammen und man vermutet, dass man eine kleine Sonderausstellung vor sich habe, findet aber nachträglich noch einige weitere Arbeiten ganz wo anders verstreut. Es ist nicht einmal der Versuch gemacht worden, die Künstler bestimmter Richtungen geschlossen darzubieten; und so grenzen Maler wie Papperitz an Mitglieder der Scholle.

Eigentlich fällt kein einziges Werk als wirklich hervorragend auf (allerdings sind auch nicht alle münchener Sachsen vertreten); am besten wirken noch etwa zwei Marinen von Alfred Bachmann. Der Durchschnitt ist vielleicht kein schlechter, aber wahrlich auch nicht ein

interessanter. Unangenehm dagegen fällt mehreres auf, vor allem R. M. Eichler mit seinem abgeschmackten „Naturfest", das der Menschheit bereits voriges Jahr in Düsseldorf die Laune verdorben hat. Hier fügt er ihm noch zwei kreidige Stillleben und mehreres Andere hinzu, von dem ich nicht verstehe, ob er es ernst genommen haben will.

Auch Walther Georgi wirkt hier nicht. Seine „Jugendblätter" haben uns erfreut und besonders seine Wandbilder, in denen er aus der Not jener freiwilligen Unbeholfenheit der Technik eine Tugend macht, ein eigenes Stilgefühl entfaltet. Was für eine manierierte Idee ist es aber, wenn er diese Eigenart unverändert und unvermittelt hier auch in den Ölbildern entwickelt!

Das Beste der Ausstellung bietet sicherlich ein kleiner Raum mit Möbeln von Pankok und den Werkstätten. Eine Art Schrank oder Kommode, in ansprechender Form, ist durchaus mit kleinen quadratischen Plättchen fourniert, wobei jede zusammentreffenden Zwei die Maserung verschieden gedreht zeigen, und somit die sonst glatten Flächen auf das reizvollste gemustert sind. H. W. S.

❋

AUS WIEN

Man konnte bei Artaria eine Sammlung von Bronzen und Impressionen in Wachs von Medardo Rosso sehen. Rosso, von Geburt Piemontese, stellte seine ersten impressionistischen Plastiken schon 1883 in Mailand und Venedig aus, 1886 in Paris, wo er, fortan arbeitend, Rodin sein Ziel vielleicht erst zeigte. Die ausgestellten Werke illustrieren seinen berühmt gewordenen Glaubenssatz: „Rien n'est matériel dans l'espace", zeigen wie unerhört Rosso die Materie durchgeistigt und jede Form in Ausdruck auflöst. Aus dem Jahre 1889 stammt „Malade à l'hôpital", wo in der Figur des im Lehnstuhl Sitzenden nur die grosse Impression des Geknickten und Gebrochenen gegeben ist, aus dem Jahre 1891 „La Rieuse" bisher wohl sein schönstes Werk, bleibend als Ausdruck harmlosen Gelächters, aus dem Jahre 1892 „Enfant malade", in dessen müd gesenktem Kopf mit leisen Mitteln ein tiefes Weh gestaltet ist, aus dem Jahre 1893 „La femme à la voilette", die Rosso auch „Impression du boulevard" nennt und deren verschleiertes Antlitz Gelegenheit giebt zu unaussprechlich reizvollem Spiel zartester Lichttöne.

Im Palais des Ministerratspräsidiums wurde durch adelige Damen eine Ausstellung von Miniaturen veranstaltet, die als vornehmlich aristokratische Familienkunst in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bei uns in Blüte standen. Die reinsten Freuden bieten sie dem Kulturhistoriker als nicht zu missende Quelle für die Kenntnis der Menschen vom Übergang des achtzehnten ins neunzehnte Jahrhundert. Artistischen Wert besitzen sie nur, wenn sie ein Künstler ergriff, was nicht zu oft geschah. Daffinger war bekanntlich der bedeutendste Vertreter der wiener Miniatur, der nach der Grabschrift, die Grillparzer dem früh Verstorbenen setzte, die Natur und die Frauen stets im Brautschmuck sah. Isabey, der Genialste unter den Franzosen, gab seinen Miniaturen die elegante Geste der pariser Salons und, da er Hofmaler Napoleons war, auch die pathetische Note feierlichen Zeremoniells. In England schufen die Cosways Miniaturporträts von jener höchsten Freiheit und Vornehmheit der Haltung, von der man nicht weiss, ob sie aus der englischen Gesellschaft in die Porträts von Reynolds und Gainsborough oder aus den Bildern dieser Meister in die englische Gesellschaft kam.

Hugo Haberfeld

❋

PIETRO CANONICA

Man wurde bei Pietro Canonica durch das Spiel der Hände angezogen, der feingliedrigen Finger, die, leicht an das Kinn oder die Wange gelehnt, den Eindruck der Nachdenklichkeit unterstützten oder hervorriefen, trotzdem die Büsten aus Italien kamen. Jetzt sieht man im Palais Arnim in Berlin (auf dem zukünftigen Terrain der Akademie), in dem der Kultusminister einige Säle dem Künstler zur Verfügung stellte, eine Sammlung von Canonicas Werken.

Ein sehr schöner Ausstellungsraum. Das Palais, zurückgezogen am pariser Platz gelegen — mit einem grossen Hofplatz, auf den die Sonne scheint — durch die weite Einfahrt hindurch blickt man nach dem pariser Platz zurück, mit den vorüberflutenden Menschen und im Hintergrunde dem gegenüberliegenden Hause der französischen Botschaft — auf breiten Stufen steigt man zum ersten Stock empor und hier sieht man die Büsten der Frauen, die von der Natur so begnadet wurden, so selten schön sind, zugleich so gebildet scheinen. Dennoch bleiben wir keinen Augenblick über das Künstliche dieser Büsten im Zweifel. Wir denken an den Kopf der Brasilianerin von Rodin im Luxenbourg, vergleichen innerlich mit dieser hinreissenden Darstellung einer Frau die beiden Canonicaschen Schöpfungen: die etwas reichlich süssliche Büste eines Mädchens, die in den Besitz der Nationalgalerie überging und die Büste der wunderschönen Fürstin Doria-Pamfili, und finden, dass ganz einfach der italienische Bildhauer hinter der Entwicklung zurückgeblieben ist. Er ähnelt fast allen seinen Landsleuten, beherrscht das *Handwerk* und ist süsslich. Seine Abweichung von seinen Landsleuten scheint nur äusserlich zu sein, seine Zusammengehörigkeit mit ihnen stellt sich jedoch als unbestreitbar dar. Er wird allerdings, das muss man immer wieder betonen, durch wunderbare Modelle unterstützt.

Einen abweichenden Typus unter ihnen bildet die Herzogin Helene von Aosta, die Schwester des französischen Kronprätendenten. Hier begegnet uns das

Gebildete, das Sinnende und Träumende nicht mehr — das manche Beurteiler zu dem so ungehörigen Vergleiche mit den Kunstleistungen der Duse hinriss — wir finden dagegen den Typus der Boldinischen Frau in ihr, der Frau, die in der Gesellschaft lebt. Auch diese Herzogin von Aosta ist in ihrer Weise ein bewundernswertes Modell gewesen. Eine gewandte Kraft im Charakterisieren zeigt Canonica in dem Porträt des Tommaso Vallauri, eines specifisch italienischen Gelehrten. Seine religiösen Darstellungen sind durchweg fade, süsslich. In einem kleinen genrebildlichen Motiv, einer Nonne in Marmor, die neben einem schmiedeeisernen, tatsächlich schmiedeeisernen Gitter sitzt, erinnert Canonica — zum Erschrecken — an seine Kollegen, die Virtuosen der genrebildlichen Darstellungen auf den modernen italienischen Friedhöfen — nur dass er vielleicht der König unter all diesen italienischen Bildhauern ist, derjenige, der am meisten Fähigkeit hat, sich anzupassen.

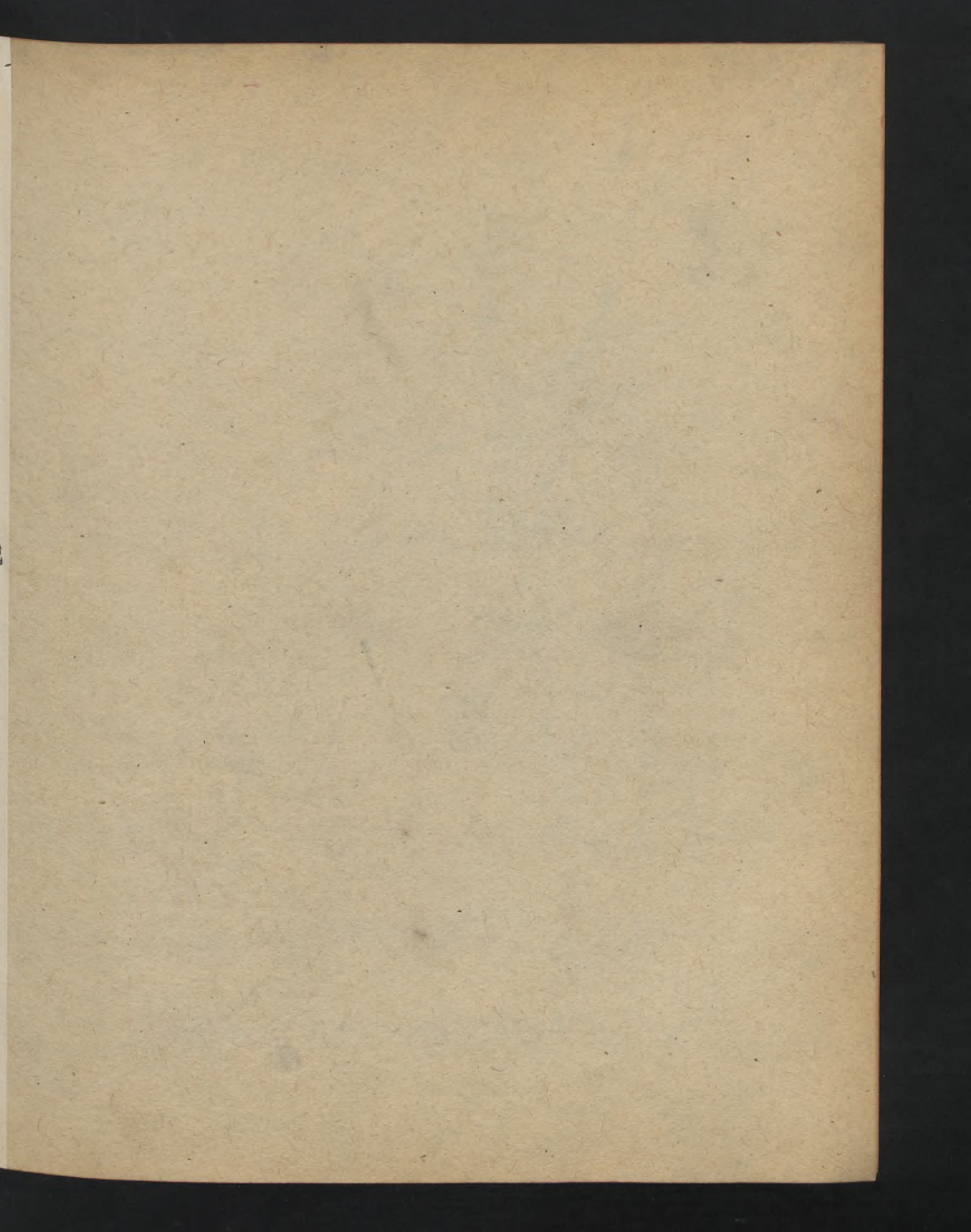
*

BETREFF DER SCHACKSCHEN GALERIE

In der Vossischen Zeitung thut ein münchner Korrespondent den Ausspruch, ich hätte die Veränderung in der Schackschen Galerie darauf basiert, dass der alte Diener nicht mehr da sei. Ich hatte das aber nur als ein Ingrediens behandelt — was der Korrespondent der Vossischen Zeitung wohlweislich verschweigt! Gewiss trug es zur Erhöhung der köstlichen und märchenhaften Stimmung bei, wenn man in der Schackschen Galerie, nachdem der bärbeissige Cerberus uns hereingelassen hatte, sich alleingelassen sah. Dieser Umstand bildete aber, das mag der Verfasser der Korrespondenz uns glauben, nur einen Teil unseres Vergnügens! Alles in der Galerie deuchte uns angenehm, erfreulich, eigenartig! Wenn man später — nachdem Graf Schack verschieden war — in die Galerie kam und in diesem stillen Hause nicht mehr das Bildnis des Grafen, von Lenbach gemalt (es hing über dem Schreibtisch; die Hand schien mit einladender Geberde die Aufforderung des wüsten groben Dieners, dass man seinen Namen in das ausliegende Buch eintragen solle, liebevoll-freundlich zu unterstützen), dies Bild nicht mehr über dem Schreibtisch hängen sah — wenn man nicht wenige Bilder auseinandergerissen fand, die früher, wer weiss, wie lange, zusammengehängt hatten, dann hatte man das Gefühl, Zeuge zu werden, wie diese Galerie sich in „ein Museum" auswuchs, d. h. unpersönlich wurde, d. h. starb. Gerade so wie Kirchenbilder von ihrem inneren Leben einbüssen, sobald sie in Museen aufgenommen sind. Hier hängen sie in Reih und Glied und doch aus ihrem Leben herausgerissen. Warum denn sonst, wenn nicht aus diesem Grunde, vergliche man die Museen — alle Museen — mit Herbarien, mit wohlgeordneten Sammlungen *getrockneter* Pflanzen? Es ist nicht anders, mit dem Tode des Grafen Schack hat seine Sammlung aufgehört als lebendiger Organismus zu wirken. Sie hat — wozu verschiedene Ursachen zusammen beigetragen haben — in dem Maasse, in dem ein Schatz von köstlichen Werken an Interesse einbüssen kann, an Interesse verloren. Nur in einem einzigen Punkte hat die münchener Korrespondenz recht — falls sich ihre Mitteilung bestätigt — und wir würden uns überaus freuen, wenn sie sich bewahrheitete: wenn Adolf Hildebrand und nicht ein berliner Hofarchitekt das neue Museum entwirft, dann wird es eben nicht ein „Bau nach berühmtem Muster"! Jeder, der Adolf Hildebrand kennt, der die herrliche gerade baukünstlerische Begabung des ausgezeichneten Bildhauers kennt, weiss dann, dass wir dem Entstehen eines prächtigen Gebäudes entgegensehen dürfen, und es würde das Ungemach von uns genommen sein uns vorzustellen, dass selbst ins ferne München die Wirksamkeit des Baurats Ihne hinübergreife.

Aber auch dann, selbst in der Erwartung des Prachtbaus, den Adolf Hildebrand errichten wird, werden wir noch nicht den Jugendeindruck vergessen. Nicht das etwas tolle Haus, das die Laune Lorenz Gedons für den Grafen schuf. Nicht das Gemach im ersten Stock mit der hohen Fensterwand und dem Spiegel zwischen den beiden Fenstern; Stufen führten zu diesem Gemach, in dem die auserwähltesten unter den Lenbachschen Kopien hingen. Und jenseits einer Portière war eine Thür, und hinter dieser Thüre dachte man sich den Grafen Schack halberblindet oder man dachte sich ihn, wie er in den Stunden, in denen der Besuch verboten war, vom Sekretär geführt durch die kunsterfüllten Räume schritt. Wir werden sogar die hintere Galerie im ersten Stock nicht vergessen, die schmucklos, andrerseits aber auch gänzlich anspruchslos war, in der das Interesse des Besitzers für Kunst und seine vollständige Gleichgültigkeit gegen Prunk zum nackten Ausdruck kam — es tauchte selbst ein nacktes hölzernes Treppengeländer, der Ausläufer einer verlassenen Treppe, inmitten dieser Galerie mit rotgestrichenen Wänden auf . . . Die Sammlung Schack war, auch in ihrer äusseren Erscheinung, das Bild einer bestimmten Epoche im münchener Kulturleben, ein Bild, das nun verwischt sein wird und seines individuellen Lebens beraubt. H.

DRITTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 27. MÄRZ. AUSGABE AM SIEBENTEN APRIL NEUNZEHNHUNDERTFÜNF
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





EIN SOMMERNACHTSTRAUM



DAS REDERNSCHE PALAIS

VON

HANS MACKOWSKY

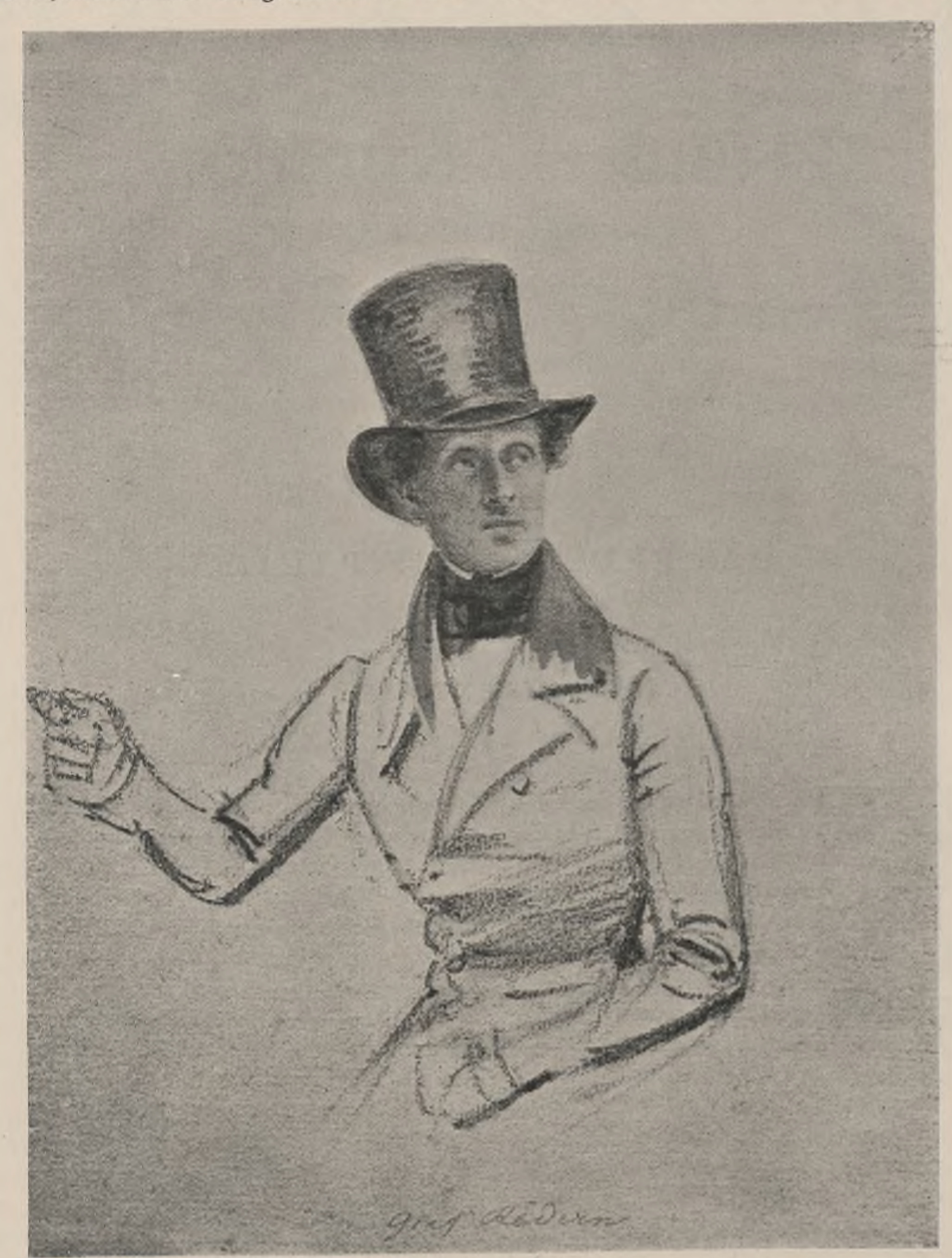


IE Baugeschichte des Palais Redern führt mitten hinein in das geistige Berlin unter Friedrich Wilhelm III., in jene Zeit, deren künstlerische Bestrebungen heute mit Vorliebe studiert, deren Dokumente gesammelt werden, an deren Mischung von ästhetischer Kultur und philiströsem Behagen wir uns erfreuen.

Heines Briefe aus Berlin und die Briefe Zelters an Goethe sind unsere vornehmsten Quellen für die Erkenntnis dessen, was in den zwanziger und dreissiger Jahren die Leute in Berlin interessierte. Hier hatte die Romantik ihren nördlichsten Vorposten; ein gewisser schwärmerisch-sentimentaler Hang als heilsames Gegengewicht zu der berüchtigten Ironie in dem Charakter der Berliner kam den romantischen Bestrebungen zu gute. Mehr aber als die Litteratur hatte in Berlin von 1820 bis 1830 die Musik ihr Hauptquartier. Am königlichen Hofe wie beim Adel und in den bürgerlichen Häusern fand sie sorgsame von dilettantischem Dünkel freie Pflege. „Das Musikwesen," schreibt Zelter, „drängt sich hier wie die Krebse im Kessel; alles schilt und lästert darüber und keiner kann genug kriegen, sie laufen immer wieder hin und kommen zurück wie sie waren." Der gute alte Zelter wusste, welchen Spass er Goethen mit seinem Poltertone machte und zu ernst darf man ihn deshalb nicht nehmen. Anerkennender lautet das Zeugnis, das der „Neueste Wegweiser durch Berlin, Potsdam und Charlottenburg" vom Jahre 1828 den berliner Musikliebhabern ausstellt. „Unsere Dilettanten sind durch den Ernst, mit welchem hier die Musik betrieben wird, gezwungen, es ebenfalls in allem Ernste zu nehmen, und so hört man hier in Gesellschaft Opern und Oratorien, deren Ausführung der grossen Oper zu schwierig sein würde. Bei solchen musikalischen Festen findet man gewöhnlich die ersten Sänger und Sängerinnen von dem königlichen und könig-

städtischen Theater, welche hier in die gute Gesellschaft aufgenommen sind."

Diese Berliner, denen man so gern die Phantasie absprach, waren theaterwütig, wie man sie sich diesen „musikalischen Elephanten und Posaunenengel", der wie keiner ihre anspruchsvolle Schaulust befriedigte. Hinter ihm stand der mächtige Intendant Graf Brühl, schon etwas amtsmüde.

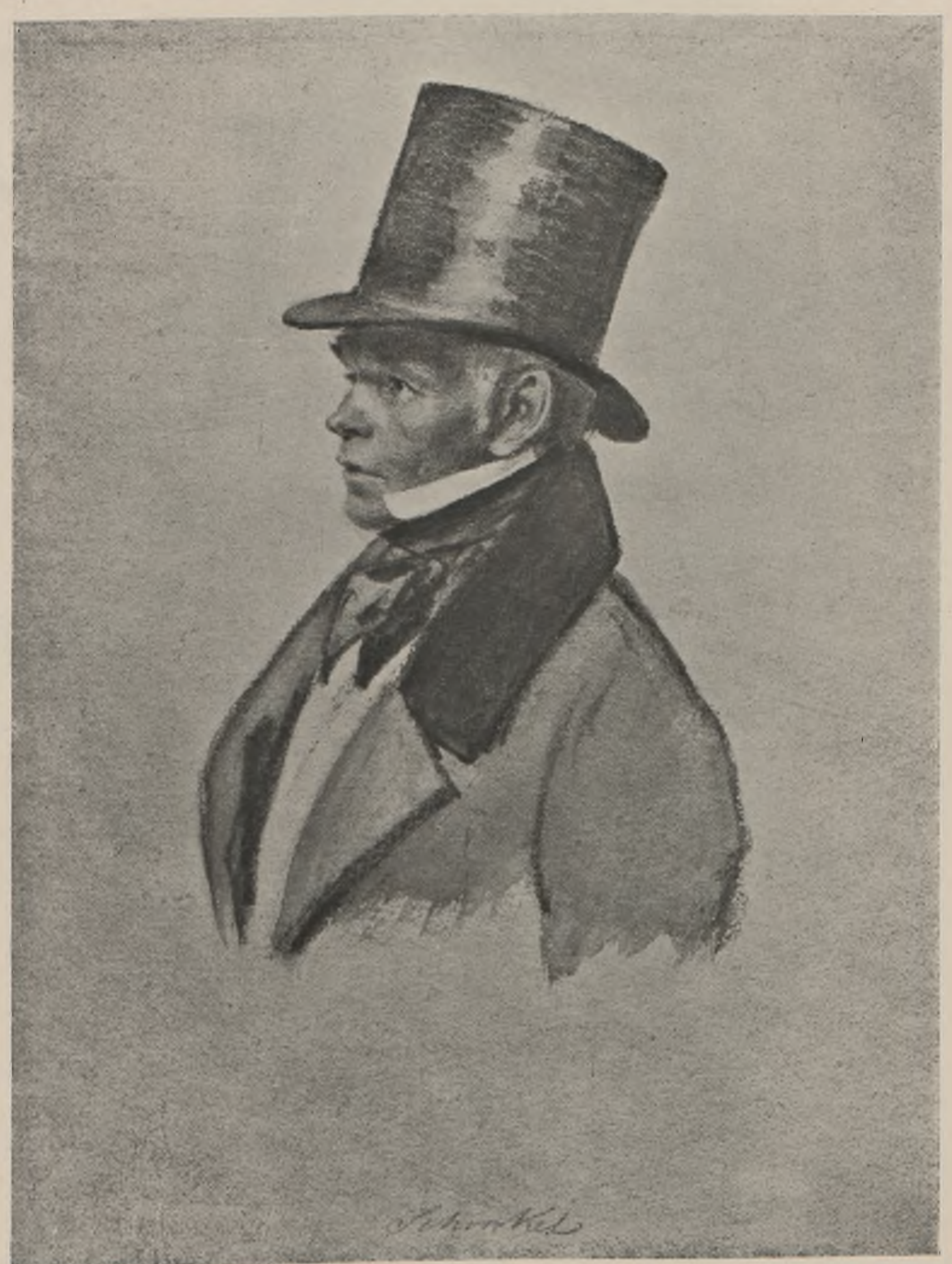


FRANZ KRÜGER, BILDNISZEICHNUNG DES GRAFEN WILHELM VON REDERN

nur wünschen konnte. Sie bereiteten im königstädtischen Theater auf dem Alexanderplatz Weber seine ersten grossen Triumphe und beklatschten in der Oper ihren Generalmusikdirektor Spontini, Es dauerte denn auch nicht lange, bis Graf Redern 1828 an seine Stelle trat.

Graf Redern wohnte am pariser Platz, dem ehemaligen Viereck, in einem Palast aus zwei Stock-

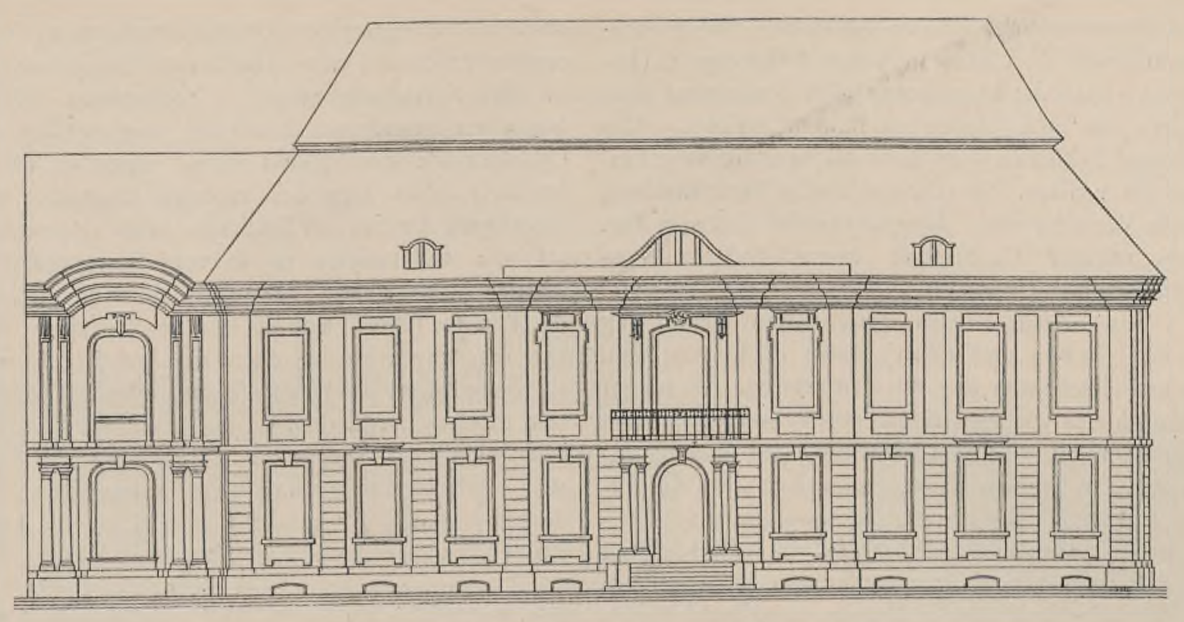
werken mit drückendem Dach und schweren Fensterprofilen, wie sie sich noch aus der nüchternen Zeit Friedrich Wilhelms I. erhalten haben. 1736 hatte Johann Friedrich Grahl, ein Baukünstler aus der Schule Böhmes und Dieterichs, das Gebäude für den Grafen Kamecke aufgeführt und von diesem war es 1798 an den Vater des Grafen Redern, der Kammerherr und Hofmarschall beim Prinzen Heinrich von Preussen war, übergegangen. Der junge Graf Wilhelm (geb. 1802) war ein Schöngeist recht nach dem Herzen des Kronprinzen, der ihn sich früh attachierte. Schon mit 23 Jahren trat er als Kammerherr in den Hofstaat der Kronprinzessin, späteren Königin Elisabeth. Er besass eine schöne und reiche Bibliothek, eine Sammlung von Altertümern aus Pompeji und eine Bildergalerie



FRANZ KRÜGER, BILDNISZEICHNUNG SCHINKELS



SCHINKEL, DAS PALAIS REDERN UNTER DEN LINDEN

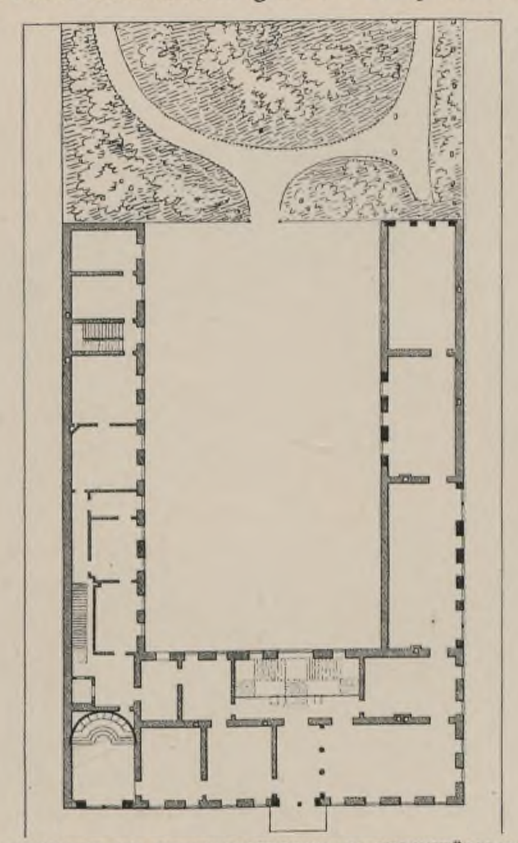


VORMALIGE FORM DES GEBÄUDES.

von etwa 70 alten Meistern des XVI. und XVII. Jahrhunderts sowie zeitgenössischen Malern. Aber er war nicht nur ein Geniesser und Nachempfinder, sondern auch produktiv begabt auf musikalischem Gebiet. Schon mit 18 Jahren komponierte er eine Ouverture, nahm dann noch später als Obertruchsess theoretischen Unterricht bei Grell und brachte 1860 eine grosse Oper „Christine“ auf die Bühne des Opernhauses. Er war eng befreundet mit Mendelssohn, dem „von Abraham mit Lea erzeugten Bübchen“, das sich eben mit seiner Sommernachtstraummusik und mit der Ouverture Meeresstille und glückliche Fahrt zur Geltung gebracht hatte.

Dieser Mann, jung, elegant, noch unverheiratet, als er 1828 an die Spitze der königl. Oper trat, wandte sich bald an Schinkel, für den Umbau seines alten Palais. Die neue Stellung erforderte Repräsentationsräume. Schinkel war damals der Baumeister, der für die Leute von Geschmack in Betracht kam. Zudem hatte er eben erst im Umbau und besonders in der feinen Innendekoration des alten Johanniterpalastes auf dem Wilhelmsplatze* gezeigt, wie sehr er der Mann für einen solchen Auftrag war.

Der pariser Platz, dessen südwestliche Ecke das Palais einnimmt, ist ganz auf den point de vue



GRUNDRISS DES MITTELGESCHOSSES IM GEGENWÄRTIGEN REDERNSCHEN PALAIS

* Franz Krüger zeigt auf seinem Porträt des Prinzen August in der Nationalgalerie (Nr. 609) das mit gelber Seidentapete und Empiremöbeln, zu denen Schinkel die Zeichnungen lieferte, ausgestattete Empfangszimmer. Ausgeführt wurde der Umbau von Strack in den Jahren 1827—28.

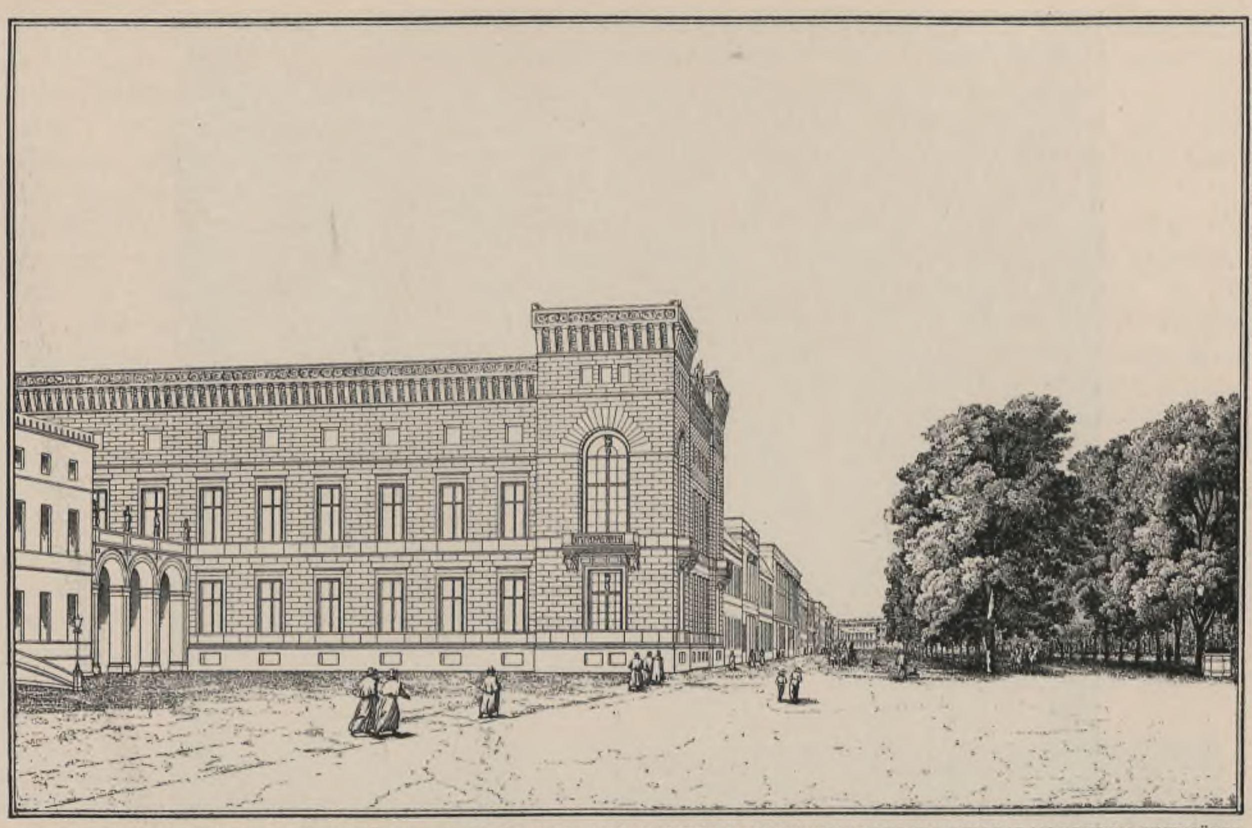
des brandenburger Thores gerichtet. Diesen majestätischen Abschluss in voller Wirkung zu belassen, muss die Hauptsorge aller Baumeister sein, denen die umschliessenden Bauten zufallen. Das Beispiel Schinkels darf hier als mustergültig hingestellt werden. So sehr die antike Säulenstellung seine Vorliebe war, diesmal wandte sich sein fein berechnender Geschmack einem anderen Vorbilde zu.

Von seinen beiden italienischen Reisen her (1803—1804 und 1824) hatte er Florenz und seine Palastbauten in guter Erinnerung. Als junger Mensch schrieb er an seinen Freund, den Architekten Moser noch ziemlich einsilbig und zusammenfassend, er habe in Florenz seine Zeit „bei der Betrachtung der Kunstwerke und so vieler vortrefflichen Denkmäler der Architektur, aller Paläste und Hallen sehr befriedigt verlebt.“ Später als reifer Künstler hat er auf der zweiten italienischen Reise dem florentiner Palast ein aufmerksames und eingehendes Studium gewidmet. Nirgends als dort ist das Phänomen von seinem Aufstreben aus dem düstren festungsartigen Geschlechterhaus zu dem ernsten Prachtbau einer gesicherten Familienmacht in allen Zwischengliedern zu beobachten. Einen besonders grandiosen Eindruck machte ihm die Quadermasse des Palazzo Pitti. Aber er fühlte zugleich, dass hier der trotzige Charakter der ungefügen Rustica im Eindruck noch zu mildern sei und so notierte er in sein Reisetagebuch: „Beim Anblick der festungsartigen Architektur des Palastes (Pitti) kommt mir der Gedanke, dass eine eigentümliche zierlichere Architektur mit dem rustikalen Gewölbebau in Verbindung zu bringen sein möchte, wenn man in den gewölbten Fenster- und Thürräumen gerade, zierlich gegliederte Fenster- und Thürkonstruktionen mit horizontaler Bedeckung einfügte und die übrig bleibende halbrunde Gewölbescheibe mit Skulptur ausfüllte.“

Daran erinnerte er sich jetzt, als es galt, die Fassade für den Grafen Redern zu entwerfen. Der Hauptschmuck der florentiner Bauten, die herrliche Rustika, war ihm unerreichbar. Er trug nur den bescheidenen Verhältnissen des berliner Adels unter



HOF DES REDERNSCHEN PALAIS



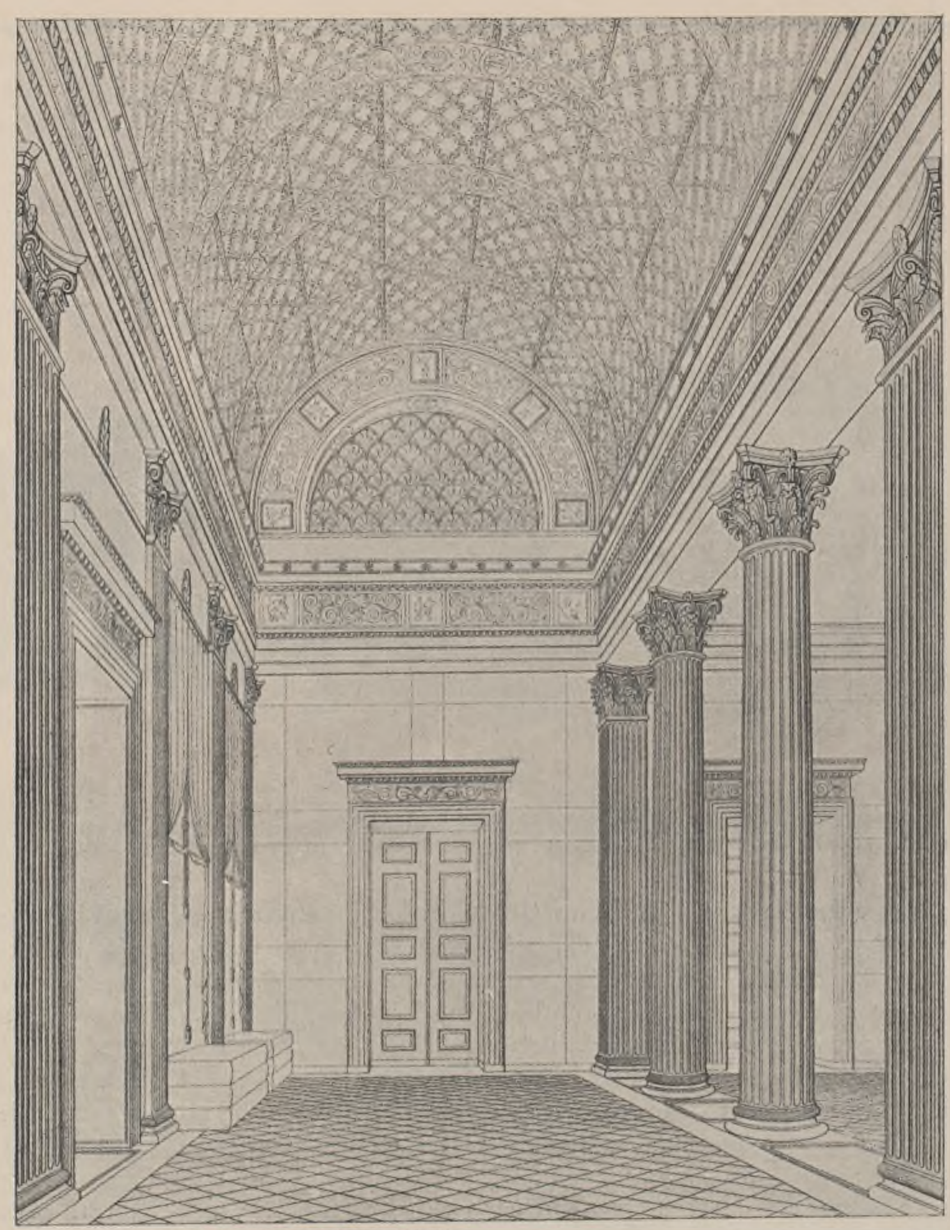
SCHINKEL, EIN PROJEKTIERTES PALAIS FÜR DEN PRINZEN VON PREUSSEN AN DER NORDSEITE DER LINDEN, DEM PALAIS REDERN GEGENÜBER

der sparsamen Regierung Friedrich Wilhelms III. geziemend Rechnung, wenn er das erste Material durch Putz zu ersetzen suchte. Damit aber war ihm auch schon die reiche Wirkung der grob behauenen Rustika versagt und er musste den glatten Steinschnitt zum Vorbild nehmen, wie ihn L. B. Alberti am Palazzo Rucellai durch alle Stockwerke durchgeführt hatte. Die schwache Profilierung der Fassade bedingte nun auch ein steileres und zurücktretendes Gesims als das charakteristische weit vorragende Schattendach des florentiner Renaissancepalastes. Aber auch diese reiche Form der Dachbekrönung hatte sich erst entwickelt aus dem steilen Sims, das für den Palast des Trecento in Florenz verwendet war. Hierauf griff Schinkel zurück, zeichnete die stützenden Konsolen in eckiger Schlichtheit und ersetzte die Zinnen seiner Vorbilder durch eine Brüstung, die er in quadratische Felder gliederte. So entstand in dieser Fassade kein architektonisches Prunkstück, sondern ein würdiger, ernster, geschlossener Bau.

Damit er in seiner fast puritanischen Schmucklosigkeit nicht düster und abwehrend wirke, wie seine trecentistisch florentinischen Vorbilder, hat Schinkel für eine reichere Ausgestaltung des Mittelgeschosses Sorge getragen. Hier wirken zunächst die vier grossen Rundbogenfenster, deren Lunetten in das Obergeschoss einschneiden, feierlich und prächtig. So also verwirklichte der Architekt die Idee, die ihm an jenem Oktobertage beim Anblick des Palazzo Pitti aufgestiegen war. Die halbrunde Gewölbescheibe ist zwar nicht mit Skulptur ausgefüllt, sondern mit einem aus Eisenguss hergestellten Gitterwerk, in Radform, dessen Speichen Siegesgöttinnen tragen. Ein weiterer Schmuck kommt hinzu durch die Brüstungen vor den Fenstern.

Immer war Schinkel bemüht, die heimische Industrie für seine Bauten dienstbar zu machen. Er war schon 1829 mit dem Töpfermeister Feilner in Beziehungen getreten und hatte für dessen Neubau in der Hasenhegergasse (jetzt Feilnerstr. 1) in reichster Weise sich seiner Kunst, Ornamente in gebranntem Thon herzustellen, bedient. Das Feilnersche Haus, das heute noch, leider in ziemlich unwürdiger Nachbarschaft, steht, weist die zierlichsten Reliefs an den Fensterbrüstungen, sowie an den Thür- und Fensterlaibungen auf.

Auch für das Redernsche Palais liess Schinkel



SCHINKEL, TANZSAAL IM REDERNSCHEN PALAIS

die Brüstungen in gebranntem Thon herstellen. Dabei aber sah er diesmal, dem Ernst des Ganzen Rechnung tragend, von figürlichem Schmuck ab und zeichnete nur grossgeschwungene Blumen- und Blattmotive nach antikem Muster.

Dieses Mittelgeschoss ist in seiner Anlage mit feinstem Gefühl auf die Eckwirkung berechnet. Die ungleiche Länge der beiden Fronten bedingte eine Asymmetrie, deren man sich kaum bewusst wird. Die vier grossen Fenster sind nämlich nicht in ganz regelmässigen Abständen über die Fassade verteilt. Während sie nach der Lindenfront hin durch je vier kleine Fenster getrennt sind, wechseln nach dem pariser Platz zu einmal vier und einmal drei Fenster mit den grossen ab. Aber nach der Ecke hin ist vollkommene Symmetrie erzielt: je vier kleine Fenster zählt man, ehe man auf ein grosses stösst.

Diese wichtigen Accente der Fassadengliederung deuten schon die innere Konstruktion des Hauses an. Auch darin ist dieser Bau meisterhaft und vorbildlich, dass sein Aeusseres, der Aufriss, nicht zu Vermutungen und Schlüssen hinführt, die das Innere, den Grundriss, nachher nicht rechtfertigt. Das mittlere Geschoss, auf das es hier allein ankam,

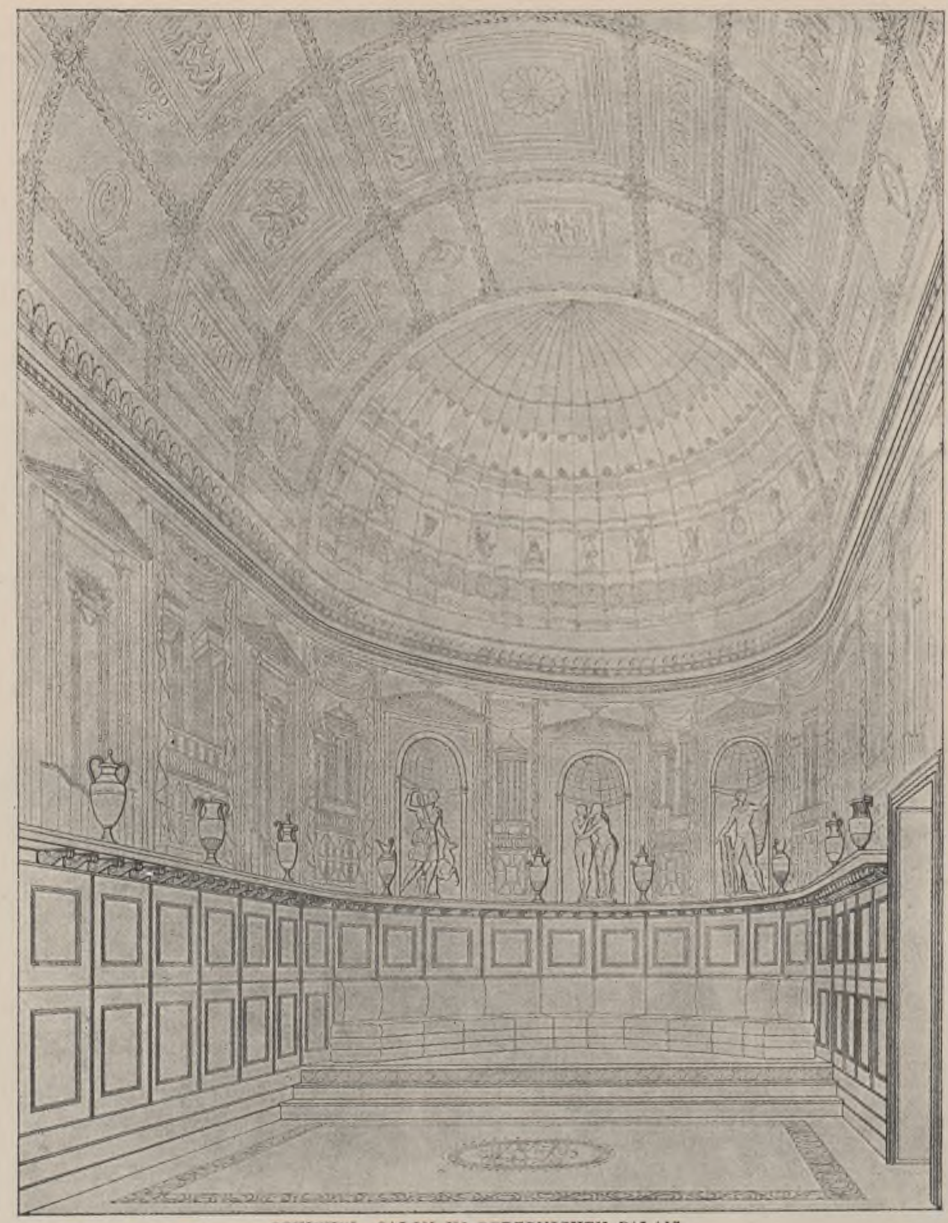
enthält nur die Fest- und Gesellschaftsräume, die Gemäldegalerie und die Bibliothek. Hinter dem ersten grossen Fenster der Lindenfront liegt der Salon, mit apsisförmiger Ausbuchtung. An ihn schliessen sich zwei Vorzimmer. Dann kommt, über dem Portal des Erdgeschosses beginnend und um die Ecke biegend, der Tanzsaal. Eingeschlossen von den beiden grossen Fenstern nach dem pariser Platze zu liegt der Bildersaal. An ihn stösst der Speisesaal, dessen drei Fenster auf den Hof hinausgehen. Den Schluss dieses Flügels macht die Bibliothek, mit drei Fenstern auf den Garten hinausgerichtet, als sollte das vom Lesen ermüdete Auge Erholung im Blick auf die grünen Baumwipfel finden.

In diesen Räumen, vor allem im Salon und im Tanzsaal, konnte Schinkel seinen feinen Geschmack für vornehme Pracht zeigen. Obwohl die Räume, nachdem sie Brandschaden und manche Unbilden von der Bequemlichkeit der Bewohner erlitten haben, nicht mehr das ganz sind, was sie von Schinkel her waren, wird man ihnen noch mit mehr Recht nachtrauern als der Fassade. Im Salon und im Tanzsaal hat Schinkel zwei Festräume geschaffen, die ihresgleichen in Berlin nur noch in dem Konzertsaal des königl. Schauspielhauses finden.

In der Raumgestaltung des Inneren wirkt vor allem der Wechsel gewölbter und flach gedeckter Säle. Nicht alles, wie gesagt, ist erhalten. So hat man im sogenannten Salon das Wandpaneel niedriger gemacht und die reizende Wandfelderdekoration, die im Wechsel Bogennischen und architektonische Durchsichten darbot, mit einem roten Stoff verkleidet. Dieser Farbton giebt dem Raum etwas Aufdringliches, das nicht in dem zurückhaltenden Geschmacke Schinkels lag. In allen seinen Festräumen vermeidet Schinkel starke polychrome Wirkungen. Mit Weiss und Gold allein sucht er eine feierliche Stimmung zu erzielen. So sind denn auch in diesem Salon die den antiken Grotesken nachgebildeten Deckenornamente nur in gold auf



SCHINKEL, DAS REDERNSCHE PALAIS, DER SPEISESAAL, VOM HOF AUS GESEHEN (DIE DREI FENSTER IM ERSTEN STOCK)



SCHINKEL, SALON IM REDERNSCHEN PALAIS

den weissen Grund gesetzt. Betrachtet man den Grundriss dieses Saales mit seiner apsisartigen Ausbuchtung, so sieht man, wie er ganz zu musikalischen Aufführungen geschaffen ist. Die Esedra ist der gegebene Platz für das Orchester. Und gern denkt man sich die elegante berliner Welt hier versammelt, um die Oratorien zu hören, „deren Ausführung der grossen Oper zu schwierig sein würde". Gewiss hat die schöne Wölbung des Raumes die Klänge der Musik und der Singstimmen wundervoll widerhallen lassen.

Der Tanzsaal ist edel und höchst einfach gehalten. Sein hauptsächlichster Schmuck sind die Säulen und die Pilaster. Auch er ist ganz in weiss und gold; nur der gewölbte Vorraum, in dem sich die Paare sammeln und vom Tanze wieder erholen sollten, ist in zarter Farbigkeit getönt. Hier hat Schinkel an die glänzenden Vorbilder der Renaissanceloggien gedacht, nur dass er, immer im Sinne und im Geschmack seiner Zeit, die koloristischen Effekte bei seite liess. Wie ein Laubengang sollte sich mit zierlich geordnetem Blattwerk dieser Vorraum über den Gästen wölben. Noch verdienen die feinen

Profilierungen der Thüren und Fenster Aufmerksamkeit.

Die Gemäldegalerie, nach dem pariser Platz zu, ist verwahrlost. Ein wenig besser ist's um die Bibliothek bestellt, in der ein reizender Fries von Karyatiden unter der Decke entzückt.

Das alles ist prächtig und signoril. Um so einfacher sieht es im Hofe aus. Kaum hat man das Seitenportal am pariser Platz durchschritten, wähnt man sich aus der Geschäftigkeit des modernen Grossstadttreibens zurückversetzt in die provinzielle Stille der preussischen Residenz unter Friedrich Wilhelm III. In einfachem Bewurf ist die Hoffassade hergestellt ohne jeden Zierrat, nur die geschmackvolle Umrahmung der Fenster belebt ein wenig die Mauerflächen.

Graf Redern war auf Schinkels Leistung stolz. Er sandte ein lithographiertes Blatt der neuen Fassade nach Weimar an Goethe. Und Goethe bat seinen berliner Mentor Zeller, „dass Du dem Herrn Grafen Redern für den Steindruck dankest und ihm versicherst, dass ich nichts mehr wünschte als das lebhafte Berlin vor so einem Werke vorüberwandeln zu sehn."

Auch Schinkel selbst muss mit der Lösung seiner Aufgabe zufrieden gewesen sein. Als es sich in denselben Jahren 1829—32 um das Palais für den Prinzen von Preussen (später Kaiser Wilhelm I) handelte und die dem Palais Redern gegenüberliegende Ecke des pariser Platzes dafür in Aussicht genommen wurde, hat er zu den gleichen Formen gegriffen und nur durch Eckrisalite das prinzliche Palais vor dem gräflichen auszeichnen wollen. Der Entwurf ist nicht zur Ausführung gekommen. Aber Schinkels Vorbild hat fortgewirkt. Wer aufmerksamen Auges durch die berliner Strassen wandert, sieht den Typ der Redernschen Fassade in mannigfaltigen Umgestaltungen da und dort, überall. Den Sittenschilderer der werdenden Grossstadt wird es amüsieren zu beobachten, wie der sich bereichernde Bourgeois ungeniert für seine Krämerzwecke die Fassade eines gräflichen Palastes ausbeutet. Er möchte den Anschein erwecken: das können wir auch, und begnügt sich — gut berlinisch — mit der Fassade.

Für die meisten unserer Mitbürger ist Schinkel nur ein Name. Der alte Dom, dem der grosse Baumeister eine einfache und würdige Fassade gegeben hat, wurde abgerissen. Dass Schinkel selber für einen Neubau ausführliche Risse und Zeichnungen hinterlassen hatte, daran mochte man nicht erinnert werden. Das Schauspielhaus wurde im Innern umgestaltet, „modernisiert". Und jetzt wird das Palais Redern niedergelegt werden. Ein Hotelbau kommt an die Stelle dieses an einem der bedeutungsvollsten Punkte Berlins errichteten vornehmen Hauses und man muss vermuten, dass nichts geleistet werden wird, was uns den unvermeidlichen Verlust mit etwas weniger Gram aufnehmen liesse.

NOTIZEN VON EINER REISE NACH GRIECHENLAND

VON

HENRI VAN DE VELDE

SCHLUSS AUS VORIGER NUMMER

Zur Rechten die Insel Aegina Der Wind bläst und das Meer ist violett. An dem opalschimmernden Himmel hängt und schwebt dicht ein blauer Reif. Von dem Steg aus, auf den ich geklettert bin, um als erster Athen zu erblicken, sehe ich unter mir die Menge der Reisenden: Baedecker, Meyer, weisse Westen, rote Kravatten, blaue Brillen und Panamas. Da drüben aber, funkelnd inmitten der Masse von Blau, weiss ein Punkt, ein heller Krystall, der Krystall der Kultur der Griechen! —

Parthenon.

Die Stufen der Propyläen steigt man hinauf, als führe der Weg zu der Menschheit Gehirn.

Dort droben strahlt der Parthenontempel, wie der schönste Gedanke, der Form gewann.

Naiv und einfach ein Gedanke, den Gehirn und Seele des Griechenvolkes zur Wirklichkeit gestaltet haben, wie die Pflanze die Blüte zum Licht treibt.

Der griechische Tempel — wie kindlich die Konzeption.

Zwei und zwei ist vier; das ist ihr Wesen; aber zwischen den Zahlen und ihrer Summe liegt die ganze Unendlichkeit feinster Nuance, die aus der abstrakten Summe einen lebendigen Organismus schuf.

Das Gerippe des gotischen Doms entspricht einem Exempel, das höchstens etwas schwerer ist, als zwei und zwei; aber zwischen deren Einern und ihrer Summe, da wimmelt es von göttlichen und legendarischen, von mächtigen und wirklichen Wesen; und sie alle leben auf Kosten des Ganzen, sie zehren vom Leben des Bauwerks.

Der Griechentempel lebt von dem Ganzen der Teile, die restlos und selbstlos aufgehen darin.

An dem Griechentempel hat die Vernunft das Wesentliche erfunden, die Säule und alle die anderen Teile. Die Griechengötter haben sich nicht zwischen diese Vernunft gestellt und die künstlerische Gefühlserregung, die ihrer Vollkommenheit zustrebte.

Zwischen dem Holzpfahl des ersten Megaron Homerischer Zeiten und der sublimen Säule des Parthenon hat nichts sich eingeschoben von phantastischer Willkür.

Es ist die normale Abwandlung der immer gleichen Erscheinung, die angedauert hat Jahrhunderte lang. Und die Griechen, die mehr Götter hatten, als wir, haben im Lauf dieser ganzen Zeit sich durch sie nicht irre machen lassen in ihrer folgerechten Tätigkeit, die noch heute als das Symbol erscheint einer der erhabensten Konzeptionen der Menschheit.

Die Säule; ihre Entwicklung; es hat ein Jahrtausend gedauert, bevor sie vollendet war.

Der Pfahl wird zu übereinander geschichteten Steinen, die Struktur kehrt sich um, die Schwellung der Säule wandelt sich und keinerlei Willkür wird in solchem Wandel kund.

Die Entwicklung vollzieht sich im Sinne des Axioms, das ich in anderem Zusammenhang aufgestellt habe: *dass alle Materie ihrer Entmaterialisierung zustrebt.*

Genie und Temperament einer Rasse entscheiden über die Art und die Mittel.

Ich werde jetzt etwas sagen, das paradox klingt: — Die Griechen haben an der Umwandlung der Säule — und auch der anderen Teile des Tempels — gearbeitet, bis sie nicht mehr existierte.

Diese Säule der Griechen existiert nur noch in unseren Museen; ausdruckslos; erstarrt; sinnlos. Oben aber auf der Akropolis, da lehren es die, die noch stehen geblieben sind, dass sie nicht mehr sind, dass sie keine Last mehr tragen, oder vielmehr dass diese Funktion nicht mehr zählt, dass sie unter sich auseinander gerückt sind nach ganz anderen Gesetzen, als denen, die sie dahin gestellt zu haben scheinen, selbst wo die Berührungsflächen zweier Steine am oberen Gebälk sich treffen. Sie verkünden es laut, dass keine Säule mehr steht, rings um den Parthenontempel; dass aber dazwischen mächtige, vollkommne Vasen erstanden, die in sich das Leben tragen, den Raum und die Sonne, das Meer und die Berge, die Nacht und die Sterne.

Die Schwellung der Säulen hat so lange sich gewandelt, bis zwischen zweien die Silhouette eine Form erreicht hatte, die für alle Ewigkeit vollkommen sein wird.

Was hier dem Ohr paradox klingen mag, das kann für das Auge allein überzeugend wirken.

Jedes Element im Parthenon und alle Materie hat nach der eigenen Auflösung gestrebt.

Dafür den Beweis zu erbringen, an Ort und Stelle: die Lust dazu hätte ich wohl; ebenso schnell aber ist sie wieder verflogen.

Denn da unten unter der Akropolis da tanzt die Duncan und lässt sich photographieren für die Woche auf den Steinfliessen des Dionysostheaters.

Ihre Hände, Ihre Arme, Ihre Füsse, mein Fräulein, bleiben immer Ihre Hände, Ihre Arme, Ihre Füsse — Ihre Füsse besonders stören mich, die im Tanz der Griechen ebenso sich entmaterialisierten, wie die Glieder des Parthenon.

Die Loïe Fuller hat ein grösseres Recht, als Sie, auf diesem geweihten Boden zu tanzen.

In ihrem Tanz lebt ein Teil der griechischen Seele. Griechische Seele und griechischer Tanz, beide leben in ihrem Tanze fort.

Programm:

Den Sinn, die Form, den Zweck aller Dinge der materiellen modernen Welt mit derselben Klarheit erkennen, mit der die Griechen, unter vielem anderen, Sinn, Form und Zweck der Säule erkannt haben.

Es ist nicht leicht, den exakten Sinn und die exakte Form für die einfachsten Dinge heute zu finden.

Wir werden noch lange brauchen, um die exakte Form eines Tisches, eines Stuhles, eines Hauses zu erkennen.

Religiöse, willkürliche, sentimentale Phantasiegebilde = Schmarotzerpflanzen.

Sobald die Arbeit der Reinigung und Auskehr beendet ist, sobald die wahre Form der Dinge wieder ans Tageslicht kommt, dann mit eben der Geduld, mit eben dem Geist und mit der Logik der Griechen streben nach der Vollkommenheit dieser Form.

In gleichem Mass, wie bei den Griechen, scheint mir das künstlerische Feingefühl auch bei uns ausgebildet zu sein; weniger ausgebildet aber, schwächer entwickelt, ist bei uns der Sinn für Vollkommenheit.

Unter welchem sozialen Regime aber werden wir die heiter verklärte Ruhe geniessen, die wir zur Arbeit und zum ernsten Streben brauchen?

Antwort:

Sollen wir von einem *sozialen* Programm erwarten, was doch *nur unserem eigensten Innern entstammen kann?*

Vernünftig denken, die künstlerische Empfänglichkeit kultivieren; jeder von uns vermag das heute für sich selbst; es handelt sich nur darum, dass es deren Viele werden, auf dass eine neue soziale Atmosphäre entstehe.



EDUARD MAGNUS, BILDNIS SEINER MUTTER



GRUPPENBILD VON MALERN DER ROMANTISCHEN SCHULE MIT MITGLIEDERN DER FAMILIE BENDEMANN

BERLINER PORTRÄTS



OHNE an bedeutenden Werken eine grosse Zahl zu bergen, machte die Ausstellung von berliner Porträts im Künstlerhause einen sehr anziehenden Eindruck. Man geht nicht fehl, wenn man ihn aus dem Vergnügen herleitet, das man dadurch empfand, dass man den zur Darstellung gelangten Personen ansah, wie sehr sie ihrer Epoche entsprachen. In der Majorität der Bildnisse erblickten wir nicht so sehr „der Herren eigenen Geist" — nicht den der Dargestellten, nicht den der Maler — als den „Geist der Zeiten" und freuten uns, alles Typische mit gleicher Deutlichkeit auf besseren wie schwächeren Bildnissen hervortreten zu sehen. Vor diesen Bildnissen ging es uns, wie wenn wir die Handschrift jemandes betrachten, den wir noch nicht nach seiner Handschrift kannten. Wir sehen seine Handschrift zum ersten Mal und sagen: wie ähneln die Schriftzüge ihm; ist es doch genau so wie ich gedacht hatte, dass er schriebe. Desgleichen sagten wir vor den meisten Porträts in dieser Ausstellung: wie ähnelt dieser Mann seinem Jahrzehnt! wie sicher malt sein Bildnis die Epoche, der es angehört! der Mann „musste" so aussehen! Das Gemeinsame in den Erscheinungen einer jeden Generation sahen wir; die Vorstellung von den Generationen erwachte. Wir lasen aus den Bildern die Zeit ab; die einzelnen Maler verschwanden, die Dargestellten verschwanden, die Epoche blieb. Das war es, was den Reiz dieser Ausstellung ausmachte, die sehr suggestiv wirkte. Wäre man den absoluten künstlerischen Werten nachgegangen, so hätte man nur für einzelne Werke Interesse empfinden können. Die Freude des Wiedererkennens der

Epochen, das Vergnügen, Menschen ganz aus ihrer Zeit vor uns zu sehen, hatten wir aber vor allen Bildern.

Vielmehr vor fast allen. Vor der Gegenwart und der Zeit dicht vorher versagte dieser Zauber. Da zerflatterte das die Erscheinungen einer Epoche Zusammenhaltende, die Fähigkeit, sie zusammenzufassen, setzte aus. Eben für *unsere* Augen, die für den Gesamteindruck der Zeit noch unempfänglich sind, weil wir fast noch Zeitgenossen dieser Erscheinungen sind. Es ist natürlich, das alle Bildnisse einer Epoche Verbindende eher in den Produkten älterer Perioden als einer uns nahestehenden Zeit zu finden.

Umsomehr fühlten wir uns kritisch gegen diese Bildnisse aus neuerer Zeit gestimmt. An den Bildern von Arthur Kampf fiel es uns auf, wie wenig sie Bildnisse sind, wie sehr sie Studienköpfen der Malschule gleichen, auf Pinselstrich gemacht. Vor den beiden Porträts von Koner wurden wir inne, in welchem Grade sie ins Leere hineinposieren. Ei, sind diese beiden Bildnisse verblasen gemalt, von einer wie dünnen Würde umgeben. Es liegt Schaumschlägerei in ihnen! Schaumschlägerei ist nun eben nicht, was wir sodann an Anton v. Werners Bildnissen auszusetzen hätten. Sehr vieles Schlechte könnte man denen nachsagen, nur gerade nicht, dass etwas in ihnen nach Blendung aussähe. Fast bedauert man, von der Unzulänglichkeit dieser Wernerschen Bildnisse noch zu reden, von ihrer Nacktheit Armut, Kahlheit. Giebt es denn jemanden, der sie nicht in jeder Hinsicht unzulänglich findet? Diesmal muss man an seinem Porträt Kaiser Friedrichs hervorheben, dass die Stirn gründurchwachsene Schattenteile zeigt.

Aber auch ausgezeichnete Meister der Gegenwart wie Leibl und Israels lassen — in dem ihnen zustehenden Maasse — in ihren ins Künstlerhaus gekommenen Bildnissen zu wünschen übrig. Bei dem Leiblschen Bildnis, das 1896, kurze Zeit vor seinem Tode gemalt ist, lässt sich freilich schwer sagen, was es zu wünschen lässt, man kann eher behaupten, dass es nicht erfreulich ist, als dass man die Gründe herzählen könnte, um derentwegen das Bild, bei dem manche Teile sehr gut sind, nicht gefallen kann. Man kommt vielleicht der Wahrheit nahe, indem man bemerkt, dass das Bild den Eindruck macht, als wenn Leibl selber nicht mit Freude an diesem Bildnis gearbeitet habe.

Israels' Porträt des Geheimrats Leyden, vor einigen Jahren entstanden, ist ein müdes Alterswerk des Künstlers. Von Leyden giebt es kaum einen Begriff. Es wirkt, als ob sich Israels kaum dazu aufgerafft hätte, zu dem alten Freunde, den er darstellen wollte, hinzudringen. Es ist ein in der Dämmerung gebliebener Entwurf; vor dem Erwachen der Bildnisregung schon von der Staffelei wieder heruntergenommen.

Furchtbar ist die Enttäuschung, die Karl Gussow bereitet. Auch denen furchtbar, die bereits in der Zeit von Gussows Ruhm von seiner gemeinen Deutlichkeit der Dinge wenig gehalten hatten. Wir empfanden ihn schon damals als einen unmodernen Maler, als einen Naturalisten, der sich zu der jungen Gruppe verhielt wie gewisse veraltete belgische Maler zu der holländischen Schule der Israels, Mauve: mit Relief, mit einer über die Werke hingebreiteten Kraft und Lebensgrösse, voller Muskeln, Fleisch, aber ohne Weben der Natur, ohne Gefühlsleben. Fast sind wir doch überrascht, wie sehr Gussow in der Ausstellung abfällt — wie sehr er beispielsweise gegen den „Schönmaler" Gustav Richter abfällt! Richter behält Gussow gegenüber — was man in den achtziger Jahren doch wirklich kaum erwartete — wahrhaftig recht, er überlebt ihn, ihn, der, trotzdem wir auch ihn befehdeten, von uns für einen besseren Maler als Richter gehalten worden war. Richter hat den Vorzug, dass auf seinen Leinewänden von dem Leben der Menschen seiner Zeit etwas konserviert ist — bei Gussow ist nichts übriggeblieben!

Mit unverhohlenem Staunen sahen wir Gussows Porträt von Frau Rudolf Mosse wieder, in seinem breiten Piloty-Rahmen. Den „deutsche Renaissance"-Geschmack in der bronzegrünen etwas wehenden Portière vor schwarzen Säulchen. Den Hintergrund in schwerer und dabei erstickter, ganz staubiger Farbe. Die Dame war wie von künstlichem Mondschein beleuchtet, ein nahezu theatralisch beleuchtetes Bild in ausgetüfteltem Licht und Reflexlicht. Die Wirkung des Fleisches etwa à la van der Werff oder Balthasar Denner (ein Denner für *junge* Erscheinungen), untermischt mit der gröbsten Konvention z. B. in den Schlagschatten: das war das Resultat Gussows geworden, der sich seiner Zeit eingebildet hatte, in ehrlichem Wollen an Holbein heranzureichen oder anzuknüpfen.

Das Bild sah wie ein Chromo aus. Abgesehen (wenn man davon absehen könnte!) von all seinem Mangel an Herzlichkeit im Erfassen der Persönlichkeit erschien das Werk in dem, worin es für seine

Zeit (1887) gewissermassen solide, einfach, kraftvoll zu sein schien: im Kolorit, durchaus tot.

Gustav Richter ist sicherlich eine talentvollere Persönlichkeit gewesen, auch wenn uns von seiner süsslichen Manier manches unerträglich scheint.

Das älteste der in der Ausstellung des Künstlerhauses von ihm vorhandenen Bilder ist ein Porträt seiner Schwester, welches seiner Zeit sehr berühmt war; es galt für klassisch. Uns ist es gewiss schwer, mit der Anschauung, aus der dieses Bild hervorgegangen, wieder Berührungspunkte zu finden. Ein wenig, als ob man Alabaster dem Marmor vorzöge. Was es besonders erschwert, zu diesem Bildnis der Schwester zurückzukehren, ist der Mangel an Persönlichem. Das Bild der Schwester verschwimmt mit zahllosen, so fein in seiner Weise es gestimmt ist. Wie viele dieser jungen süssgescheitelten Damen hat uns die Malerei erhalten, wie viele haben diesen gleichen, süssen, schwärmerischen — für was schwärmen sie — Ausdruck. Technisch betrachtet, ist das Bild in der Formel, der es entspricht, mit grosser Vollendung durchgeführt. Etwas Bedenken erregt die zugrunde liegende Zeichnung, der rechte Arm — sehr, sehr lang, und eins der Augen, das wohl nicht ganz richtig sitzt.

Wie sich Gustav Richter als Porträtmaler für die berliner Gesellschaft dann bewährt hat oder einrichtete, sehen wir an seinen mit ausgeschriebener Hand hergestellten späteren Bildnissen, die ihn selbst, seine Gattin und seinen Sohn darstellen.

Das Selbstporträt entspricht unseren Erwartungen. So konnte er aussehen, der der Fürst der Porträtmalerei in Berlin in den sechziger bis achtziger Jahren war, gar nicht ruhmredig, gewinnend, angenehm, ein wenig müde, sehr hübsch, etwas zart. Ein klein wenig Pose — mit dem hübschen Sammtkostüm —; auch in der Hand — man denkt bei der Abtönung der Hand etwa — — an Tizians Selbstporträt. Man muss dazu wissen, dass eine lange Reihe von Jahren hindurch jedes Porträt einer Dame, das Gustav Richter ausstellte, als das beste Werk der betreffenden akademischen Kunst-Ausstellung betrachtet wurde. In einem 1879 erschienenen Kunstbuche wird Gustav Richter „vielleicht der begnadetste Künstler Berlins“ genannt. Zweiundzwanzig Jahre wiederholte sich, sobald ein weibliches Bildnis von Richter auf einer akademischen Ausstellung zu sehen war, das Urteil: die Krone der Ausstellung.

Es gab in der „Welt, in der man sich lang-



GUSTAV RICHTER, BILDNIS SEINES SOHNES

weilt" einen Salonphilosophen, der einem in Paris lebenden Gelehrten, dem Prof. Caro nachgebildet war. Dieser war Mitglied der Akademie, hielt Vorträge und schrieb Aufsätze und war masslos in den Salons berühmt so lang er lebte, nach seinem Tode ist er in Vergessenheit geraten. Seine philosophischen Aufsätze sind nicht so schlecht, wie Pessimisten nach seinen Erfolgen hätten annehmen mögen. Als Porträtmaler wirkt Gustav Richter in solcher Art: besser, nicht schlechter, als wir vermutet hätten.

In dem Porträt seines Sohnes ist zum Beispiel vielleicht kein einziger richtiger Ton; und doch eine ganz delikate Modellierung. Keine eigentliche Malerei; und doch sind mit malerischem Talent hingesetzte Lichter auf seinem Halse. In seinem Gesicht, in dem Schmachten ist viel von dem Träumen eines Salonkindes gerade im berliner Westen aufrecht erhalten und bewahrt worden, und auch der Tapezierergeschmack der Einrichtungsstücke, den wir bei dem gelben Kissen auf dem Porträt seiner Gattin, den wir auch schon im Hintergrund des Porträts seiner Schwester, freilich verschleiert antrafen — in welchem Maasse ist er — so weit es anging — von dem Maler zu etwas Möglichem gemacht worden, obwohl er beibehalten wurde. Man vergleiche das Porträt von Frau Rudolf Mosse, um des Unterschiedes in diesen Dingen ganz inne zu werden. Ja, sicherlich, Gustav Richter war viel begabter als Gussow. Wir überschätzten dessen festeren Strich.

Wenn von Gustav Richter eine grössere Zahl seiner Porträtleistungen wieder auftauchen würde, z. B. seine Gräfin Karolyi, von 1878, und seine Fürstin Carolath, von 1872, so würde es interessant sein, der Frage näherzutreten, ob man in Berlin im Rechte war, das Gestirn, das 1852 in Gustav Richter erschien, jenem Bildnismaler vorzuziehen, dem bis dahin in der Gunst der Berliner der erste Platz eingeräumt worden war: Eduard Magnus. Nach der Ausstellung des Künstlerhauses erscheint Eduard Magnus anziehender als sein Nachfolger.

Die Beiden gaben Gelegenheit, sie ein wenig zu vergleichen, indem von jedem das Porträt seiner Mutter in die Ausstellung gelangt war. Gustav Richter fasste seine Mutter bürgerlich auf, fast platt — Magnus hat in das Porträt der Frau Magnus Züge



EDUARD MAGNUS, BILDNIS DER FRAU MENDELSSOHN

einfliessen lassen, die von der Beschäftigung mit der Malerei der alten Meister Zeugnis ablegen; die Augen sind ganz vortrefflich, bei den Händen erkennen wir eine gute Malerei an.

Wo er dann dem zu Gefälligen zu opfern scheint, in dem Porträt der Frau Mendelssohn zum Beispiel, — wirkt er kindlicher als Richter, indem er, im Ausdruck etwa von Rubens' Gefolge ausgehend, ein süsses frohes Wesen, nicht sehr selbständig, vielleicht nicht sehr echt, doch gewinnend malte. Das Porträt seines Bruders, des Physikers Magnus, ist ein gutes Bild; Herr Mendelssohn steifer dargestellt, dafür das Porträt eines andern Mendelssohns, Felix', um so besser. Vielleicht etwas oberflächlich (im Verhältnis zum Meisterwerk des Porträts der Mutter), aber lebendig: man glaubt selbst in dieser feinen Charakterisierung den Linien des Gesichtes anzusehen, dass dem Komponisten ein frühzeitiges Ende beschieden sein sollte. Seine Hände darf man dann freilich nicht ansehen: sie sind nicht allein oberflächlich gemalt, das würde dem Rest entsprechen, aber verdächtig schlecht *angelegt*.

(Und garnicht betrachten muss man in der Ausstellung des Künstlerhauses Magnus' Porträt Friedrichs des Grossen. Diese Grisaille hat Magnus natürlicherweise nicht nach der Natur machen können, er erlebte Friedrich den Grossen nicht mehr, es ist auch zweifelhaft, ob dies Porträt nicht über das Maass seiner Natur gegangen wäre, selbst wenn Friedrich der Grosse ihm noch hätte sitzen können. Er erwies sich als absolut unfähig, Friedrich den Grossen vorzuführen. Er machte ihn wie von Schaarwächter aufgenommen).

Von Knaus, der etwa ein Altersgenosse Gustav Richters ist (sechs Jahre jünger ist er), sah man im Künstlerhause das berühmte Bildnis des Sammlers Ravené, das in Paris im Jahr 1857 gemalt wurde. Er ist dargestellt, wie er ein auf einem Tisch mit roter Decke aufgestelltes Gemälde von Meissonier betrachtet. Hat Knaus'ens Bild zum Teil Töne, die wir jetzt schwer vertragen, so hat es doch in sich eine ganz unbezweifelbare Meisterschaft, hervorragende Zeichnung und guten Ausdruck. Nur von Einem Porträtstück Knaus'ens wird es, wenn unser Gedächtnis uns nicht täuscht, übertroffen: dem Doppelbildnis seines Vaters und Schwiegervaters, die schachspielend aufgefasst sind. Dies Bildnis ist nach unsrer Erinnerung herber, fester, das Ravenéporträt spielt etwas mehr ins Uebertragene des Tons, es hat ein stark *ersichtliches* Blond.

Ferner fand man zwei feine Zeichnungen von Knaus aus dem Jahre 1890 vorgeführt, zwei junge Frauen mit Hervorhebung des Anmutigen, Schalkhaften, besonders die eine unter ihnen sehr reizend:



LUDWIG KNAUS, BILDNIS DES HERRN RAVENÉ

eine Frau von einem dörflichen Charakter à la Berthold Auerbach; die eine Auerbachsche Frau Professor wurde.

Von Passini waren zahlreiche Aquarellbildnisse zu sehen, von denen allenfalls das Bildnis einer schönen Frau auf rotem Hintergrund genügte und nur das Bildnis des Grafen Harrach eine gewisse Feinheit atmete. Man muss von Passini im allgemeinen sagen, dass er am wenigsten im Bildnis gefällt. Bei manchen Malern sind es vor allem die Porträts gewesen, die von ihnen am Leben geblieben sind — Magnus hat zum Beispiel einen „Orpheus" gemalt, der die Eurydice aus der Unterwelt zurückführt oder eine „Heimkehr des Palicaren" und lebt doch nur durch seine Bildnisse weiter — manchem andern ist es gerade umgekehrt gegangen. Man wird die Grazie gewisser Kompositionen Passinis, beispielsweise das Bild mit der Treppe über dem venezianischen Kanal, noch in einer Zeit rühmen, in der alle Welt über das Nichtige der Aquarellbildnisse des in der berliner Gesellschaft so heimisch gewesenen Künstlers nur noch Eine Meinung haben wird.

Paul Meyerheims Porträt des alten stillbeglückt arbeitenden F. E. Meyerheim gehört zu des Sohnes besten Leistungen. Von dem trefflichen reinen alten Genremaler bekommt man einen liebenswürdigen Eindruck. Nicht so glücklich ist Paul Meyerheims Paraphrase über Graffs Chodowieckiporträt.

Bei den Bildnissen, die der Bildhauer Reinhold Begas gemalt hat, gelangen wir in eine andere Welt als bei den Porträts der Knaus, Passini, Meyerheim, in eine Welt, die jenseits der Porträtauffassung der Andern liegt. Diese wurden immer, auch wenn sich ihre Malerei hier und da mit etwas, das fälschlich Idealismus genannt wurde, verbrämte, von dem Milieu festgehalten, als Kinder ihrer Zeit, als Darsteller ihrer Zeitgenossen. Reinhold Begas dagegen setzte wie sein Freund Lenbach das Wesentliche seiner Bilder aus den Eindrücken zusammen, die er durch den Genuss von alten Meistern empfangen hatte. Seine gemalten Bildnisse gefallen uns sehr gut — zum Teil besser als manche seiner



REINHOLD BEGAS, BILDNIS SEINER MUTTER

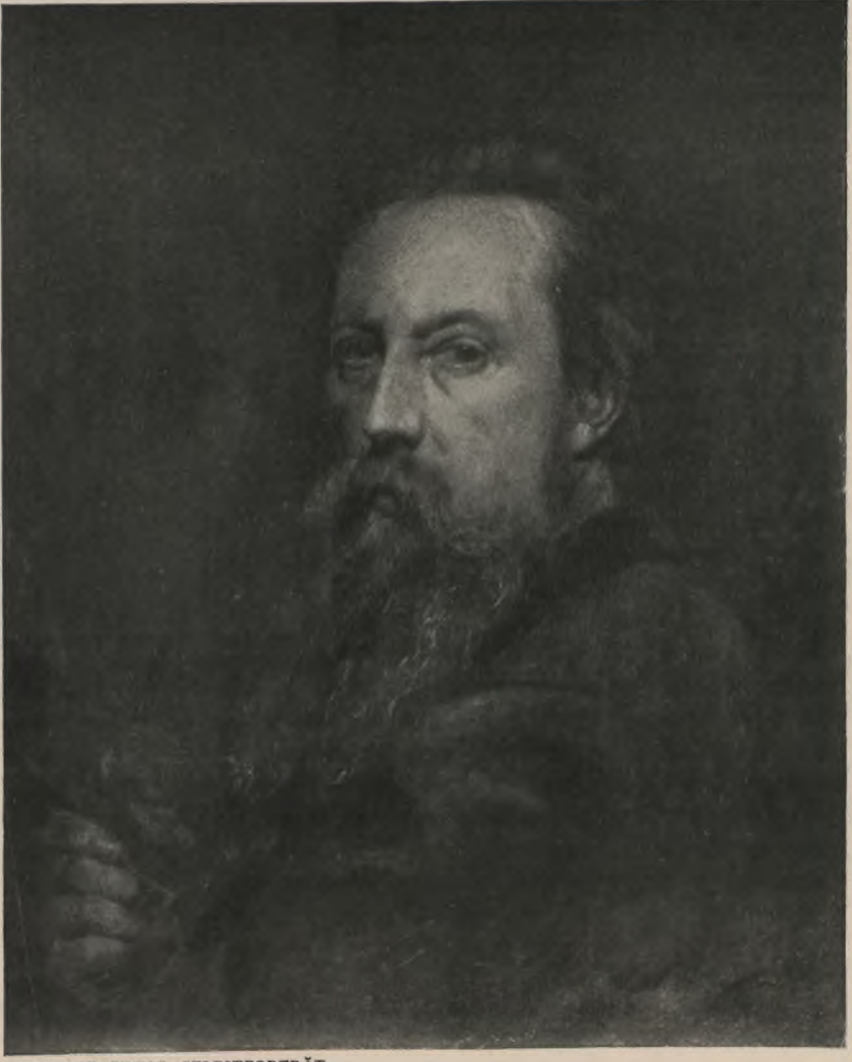
Skulpturen — höchst begabt gemacht, geistreich, künstlerisch fein — doch nur insofern gehören sie unsrer Epoche an, als sie *einen* Geschmack der Zeit, den Lenbach-Begasschen Farben- und Formenidealismus, den Eklekticismus dieser Beiden, spiegeln. Sie sind zeitlos. Die Bildnisse von Richter und Knaus konnten nur ein einziges Mal gemalt werden, stellen Menschen jener Epoche, der sie angehören, dar. Das Bildnis, das Begas von seiner Mutter gemalt hat — mit der Hand —, sein Selbstporträt — mit den Augen — und sein Porträt von Lenbach im Profil mit dem Fez: diese Bildnisse könnten zu allen Zeiten und so oft entstehen wie sich Maler finden, die mit Geist in die Werke der Alten sich vertieft haben. Richter und Knaus geben zwar nicht naive Dokumente ihrer Zeit — hierfür sind diese beiden Maler nicht gut und auch nicht schlecht genug — immerhin teilten sie unmittelbarere Ergebnisse ihrer Epoche mit als die Lenbachschen und Begasschen Porträts, die uns, sicherlich, artistisch mehr anziehen und dennoch einer Epoche zeitlos und abgeblasst erscheinen werden, welche in einigen Bildnissen selbst noch von Richter, bestimmt aber von Knaus, Werte unsrer Zeit erblicken wird.

❊

Von den Porträts der Schule der Romantiker war ebenfalls ein kleiner Teil in die sehr dankenswerte Ausstellung des Künstlerhauses gelangt.

Als das auffälligste Bild, das aber künstlerisch nicht viel bedeutet, ist das Gruppenbild hervorzuheben, auf dem verschiedene Maler der Romantik sich gegenseitig konterfeiten. Karl Sohn wurde von E. Bendemann, Bendemann und Hildebrandt wurden von Karl Sohn auf ein und derselben Leinwand dargestellt, dazu der alte Bendemann von Hildebrandt, Frau Bendemann von Julius Hübner, Emil Bendemann von Eduard Bendemann, Julius Hübner von W. von Schadow und Schadow von Karl Sohn. Durchgehend wird der Eindruck von Weichheit, Zerflossenheit, liebeseliger Bescheidenheit durch die auf diesem Bilde dargestellten Männer hervorgerufen, die Frauentypen sind romantisch gefühlvoll, die Malerei an sich ist glatt und irrelevant.

Karl Sohns Einzelbildnis der Frau Geheimrat Lessing erschien in seinen, man möchte sagen, gipsernen Formen, die angemalt sind, als unlebendig, es prägte sich jedoch aus seinen Augen etwas von dem schwärmerischen Geist der Epoche ein. Miserabel und barbarisch wirkte desselben Malers Porträt C. F. Lessings. Es ist von grosser Roheit des Farbenauftrags, zeugt von der grössten Verlassenheit in bezug auf Farbengeschmack und Farbenempfindung, hat eine gewollte Kraft und



REINHOLD BEGAS, SELBSTPORTRÄT

lässt im Ausdruck alles von dem vermissen, was ein Zeitgenosse in dem damaligen jugendlichen Lessing sah: „Sein blondes Haar, sein verschleierter Blick, seine zarte Farbe verbreiten über seine Gestalt einen ganz eigentümlichen Reiz. . .“

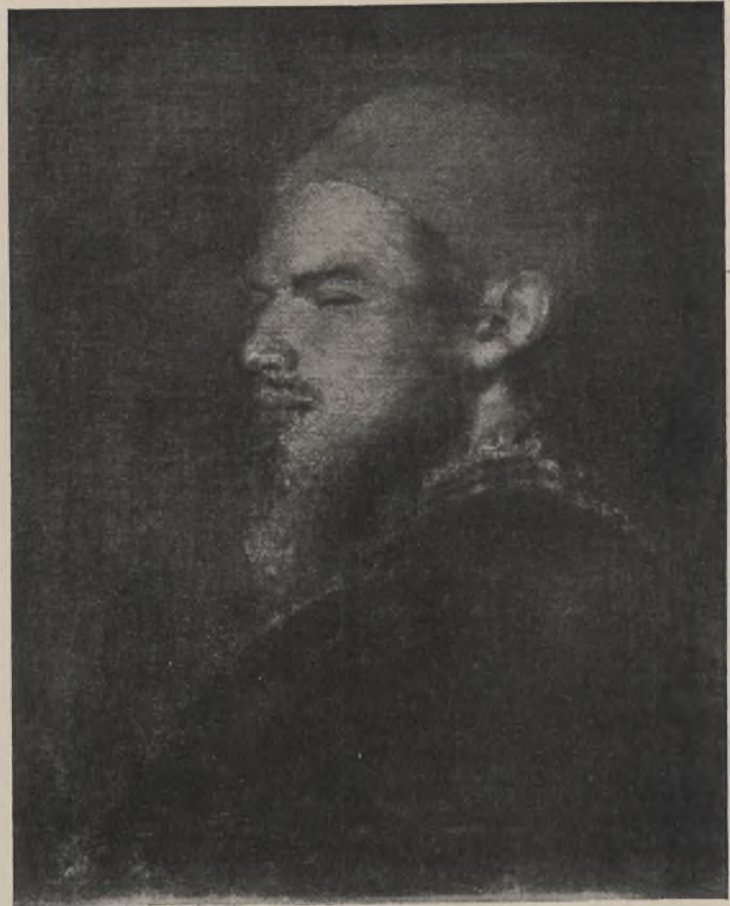
Von C. F. Lessing selber sah man mit Wohlgefallen das freilich recht farblose Bildnis seiner Gattin, von 1843. Es ist eins von den Bildern, die in eminentem Grade die Zeit schildern. Ebenso trat der Charakter von C. F. Lessings Vater — der Typus eines solchen Menschen — sehr überzeugend in einer dünnfarbigen, mehr gezeichneten als gemalten Farbenstudie entgegen. Dieser Vater C. F. Lessings war der Sohn Karl Gotthelf Lessings, des jüngeren Bruders des grossen Dichters. Er war Kanzler der fürstlich bironschen Standesherrschaft in Polnisch-Wartenberg und hatte unsern Lessing gewaltsam vom Ergreifen des Berufs eines Malers abhalten wollen. Naturfreude und hohe Charaktereigenschaften werden ihm aber nachgerühmt.

⁂

Indessen um Wilhelm Schadow, der 1826 nach Düsseldorf übergesiedelt war, sich die Lessing, Bendemann, Hildebrandt und Sohn schaarten, entwickelte sich in Berlin ein grosses einfaches Talent: Franz Krüger. In der Ausstellung des Künstlerhauses sahen wir zunächst von ihm das Bildnis des alten Herrn Bennewitz. Unmittelbar vorher hatte unser Blick auf Israels' Porträt des Geheimrat Leyden geruht. Welch ein Gegensatz!

Von dem Krügerschen Bennewitz-Porträt könnte man urteilen: es ist laienhaft gemalt; — so trocken ist es, so „ohne Technik“. Es weist eine magere, keusche, unendlich feine und subtile Modellierung und grosse Echtheit im Ausdruck auf; unendliche Treue. Es wird jetzt aus einer Art Ueberdruss an Menzels Parforcetouren heraus damit kokettiert, dass man Krüger besser als Menzel finden will; davon kann natürlich keine Rede sein; es hiesse, einen Tropfen einem gefüllten Glase vorziehen. Aber es läge schon ein Sinn darin, festzustellen, dass Krüger darstellt, was ist, während Menzel manchmal das häuft, was ist. Er ist der unendlich temperamentvollere Geist. Aber bei Krüger erfreut die feine Subtilität.

Auf dem Bildnis des Herrn Bennewitz muss man die rosigen Lichttöne auf der straff über dem Knochen sitzenden Stirnhaut bewundern, dazu das herrlich wiedergegebene Haar, die vorzüglich gemalte Kleidung, den liebevoll lebenswahr dargestellten Pelz, den wahren Ausdruck voll Klarheit und Gesundheit in den Augen. Der Hintergrund

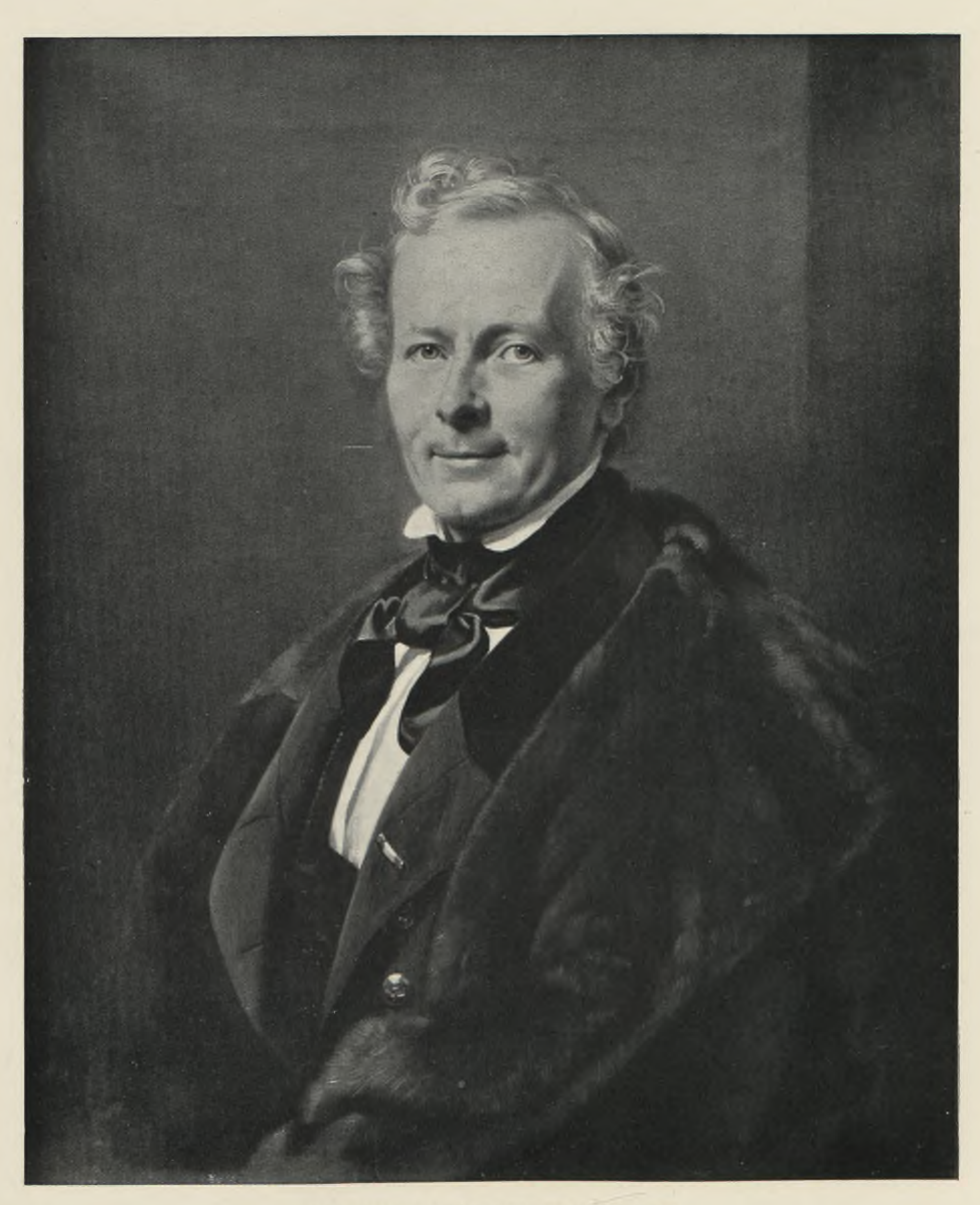


REINHOLD BEGAS, BILDNIS DES FRANZ VON LENBACH

ist gänzlich unmalerisch, erquickt indessen durch den Mangel alles tonig Verschmierten.

Das 1844 gemalte Reiterbildnis des Freiherrn von Reitzenstein ist nicht weniger hervorzuheben. Der Helm sitzt ausgezeichnet auf dem Kopfe; mit grösster Feinheit ist das Aristokratische dieses Gesichtes wiedergegeben. Sehr schön, wie sich der Pferderücken von der Luft abhebt.

Noch müssen zwei in Wasserfarbe angelegte Blätter Krügers genannt werden: Bildnis des Adoptivsohnes des Herrn Bennewitz als junger Leutnant, und eine lächelnde, etwas altertümliche Dame mit



FRANZ KRÜGER, BILDNIS DES HERRN BENNEWITZ

Ringellocken. Diese ist vielleicht etwas dekorativ im technischen Teil, — wenigstens im Verhältnis zum Leutnant, der, ohne jede Kleinlichkeit, von einer spitzigen Feinheit, einem Geistreichtum im Ausdruck ist, dass der Gedanke (trotz der Uebertreibung) an Zeichnungen von Ingres wachgerufen wird. Uebrigens hat Franz Krüger manche Zeichnungen gemacht — z. B. Taglioni und Frau — bei denen die Entfernung zu Ingres bereits kleiner wird.



FRANZ KRÜGER, AQUARELLZEICHNUNG

Zu seinen Lebzeiten liess Krüger selten jemand Einblick in seine Mappen nehmen. Nur seine ausgeführten Bilder wurden gekannt. Nach seinem Tode (1857) zum erstenmal kamen seine Vorbereitungen für seine grossen, im Auftrag des Königs von Preussen, des Kaisers von Russland und der sechs Provinzen gemalten Paraden und Huldigungsbilder zum Vorschein. Ohne grossen Eindruck zu machen. Der stellte sich erst anfangs der achtziger Jahre ein. Da bewährte sich der Ausspruch, den schon gleich nach dem Tode H. von Blomberg, ein begabter Kunstdilettant, der in keiner Berufsgattung etwas Wesentliches geleistet hat, getan hatte: „Das Glück, der Maler des Tages gewesen zu sein, trug in seinem Schoosse für Krüger das Verdienst, dass er dereinst der Maler seiner Epoche heissen wird. Wie man das alte Venedig in seinen Tizians und Tintorettos findet, kann man von hier an das moderne Berlin, das moderne Preussen, vom König durch Staatsmänner, Gelehrte, Künstler bis zum einfachen Privatmann studieren." Kulturhistorisch ist an dem Ausspruch richtig, dass dieses Studium erfolgen kann und dass — unabhängig von allem Studium und wichtiger als alle diese Studien — Krüger nicht ein Chronist seiner Zeit, was alle wussten, war, sondern ein delikater Darsteller seiner Zeit, was wenige von den Zeitgenossen zu wissen schienen. Falsch an dem Ausspruch ist natürlich die Erweckung des Gefühls von venezianischer Malerei; — auch scheint es, als ob Blomberg wähnte, dass es vor Krüger noch überhaupt keine Künstler-Chronisten im preussischen Staat gegeben habe.

Krüger ist ein ganz naiver Künstler gewesen. In seiner Heimat, Radegast in Anhalt-Dessau, wo sein Vater Amtmann war, porträtierte er mit Kreide Hunde und Pferde, so dass jedermann an der sicheren Hand und dem scharfen Auge des Knaben seine Freude hatte. Nach Berlin gekommen, vermied er allen akademischen Unterricht und kam

dem Hof dadurch näher, dass er sich im königlichen Marstall die Modelle für seine Hunde und Pferde suchte. Auf diese Weise lernte er den Prinzen August kennen, der ihm den Auftrag zu einem



FRANZ KRÜGER, LEUTNANT BENNEWITZ VON LOEFEN

Reiterporträt erteilte. In solcher Weise kam er zu seiner Carriere. Am Ende seines Lebens war er ein allgemein anerkannter, auch stadtbekannter, hochangesehener Maler (dem zwei Windspiele gehörten, die die schönsten in der Stadt waren). Man hielt ihn für einen guten Maler, ohne ihn für einen Mann von Ewigkeitswert zu halten. Erst einige Dezennien nach seinem Tode, wie gesagt, ist er als ein Maler erkannt worden, der in seiner feinen Beschränktheit — ein Klassiker ist.

❀



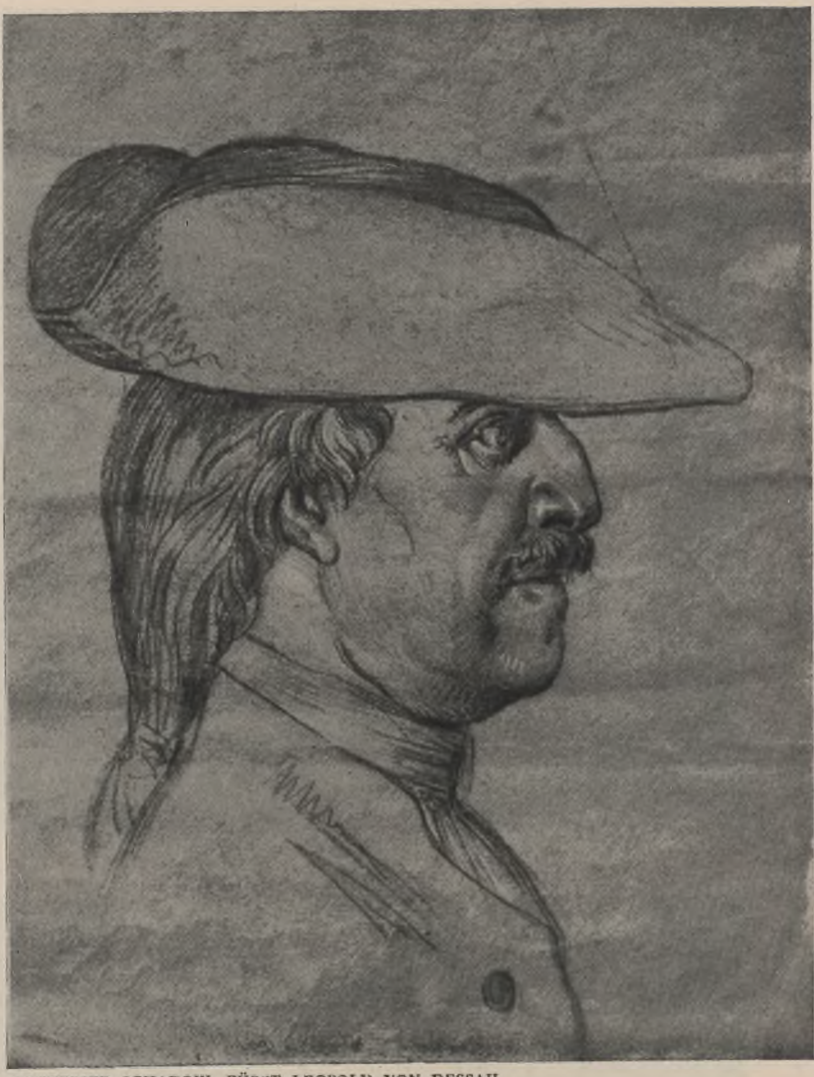
ANTON GRAFF, BILDNIS DER FRAU CHODOWIECKA



ANTON GRAFF, BILDNIS VON DANIEL CHODOWIECKI

Aber das schönste Bildnis, das uns die sehenswerte Ausstellung des Künstlerhauses zeigte, war doch nicht von ihm (sein Herr Bennewitz war erst das zweitschönste); das schönste Bild war das Porträt der Frau Chodowiecka, vom alten Graff.

Es flossen allerdings bei diesem Bildnis unsere Bewunderung für die treffliche Malerei und der Enthusiasmus für die Person untrennbar zusammen und der gegenständliche Enthusiasmus war wahrscheinlich noch das stärkere Gefühl. Man genoss jedoch die meisterliche Breite des Ganzen und hatte an dem schönbehandelten grauen Tongefüge von Kopftuch, Haube und Haar auch dann Freude, wenn in ersterLinie die Dame in sich selbst erquicklich wirkte. Man würde sie ja auch zweifelsohne nicht genossen haben, wenn sie nicht zugleich so gut gemalt gewesen wäre. Die Dame selbst war höchst gemütlich anzusehen, wie sie, mit sprühenden Augen unter den lichten Augenbrauen, die Arme über einander geschlagen, eine Anekdote anhörte, oder vielleicht Verse der Dichterin Karschin, ihrer Freundin, oder mit ihrer Fischfrau — Chodowiecki sagte: Fischweib — sprach. Sie erschien unwiderstehlich in ihrer Frische, ihrer Hausbackenheit, ihrer Schalkhaftigkeit, mit ihrem Grübchen im Kinn. Es störte nicht einmal, dass sie den Eindruck entstehen liess, sie möchte wohl einen Buckel gehabt haben. (Der Eindruck scheint sich zu bestätigen. Chodowiecki hat ein Gesamtbild seiner Familie gemalt — das ebenfalls im Künstlerhause war — und hier glaubt man zu sehen, dass Frau Chodowiecka wirklich einen „kleinen Verdruss" trug.) So geschickt hat Graff aber den körperlichen Fehler der Frau Chodowiecka behandelt — man denkt an Raffael, der ein Porträt des Tommaso Inghirami gemalt hat, auf dem der Bibliothekar der Wahrheit gemäss schielt und doch nicht zu schielen scheint, — dass sich ihre gedrückte Haltung, der Kopf zwischen die Schultern gesenkt, verstehen liesse, wenn sie selbst den Buckel nicht hätte.



GOTTFRIED SCHADOW, FÜRST LEOPOLD VON DESSAU

Reizend ist auch Graffs Porträt vom alten Chodowiecki, ehe er die Brille aufsetzt.

Der Zusammenhang, den Graff noch mit alter Kunst hat, trat in der Ausstellung auch noch in dem Porträt einer jungen Dame aus dem Besitz der Akademie zu Tage.

Eine glänzende, Menzels Ausdruck vorahnen lassende Zeichnung Gottfried Schadows führte den Fürsten Leopold von Dessau vor.

Von Chodowiecki war in der Ausstellung ausser dem schon erwähnten Familienbild noch eine kleine Zeichnung, sein Selbstporträt, hervorzuheben, das mit der Erscheinung, die sich Chodowiecki auf dem Familienbilde giebt, vollkommen übereinstimmt. Nur fällt es merkwürdigerweise



DANIEL CHODOWIEKI, BILDNIS SEINER FAMILIE

schwer, zwischen diesen Selbstbildnissen und dem Porträt, das (siehe Abb. S. 335) Graff von Chodowiecki gemacht hat, das einigende Band zu finden.

H.



DANIEL CHODOWIECKI, SELBSTPORTRÄT



LOUIS TUAILLON, DENKMAL KAISER FRIEDRICHS IN BREMEN

DAS DENKMAL KAISER FRIEDRICHS IN BREMEN

VON

GUSTAV PAULI



M 22. März, dem Geburtstage des alten Kaisers, wurde im strahlenden Sonnenschein zu Bremen das neue Reiterdenkmal Kaiser Friedrichs enthüllt. Es war eine schöne Feier, bei der man lauter vergnügte Gesichter sah. Aber sie unterschied sich nicht wesentlich von andern Denkmalsenthüllungen. Und doch hätte man diesem Denkmal eine ganz besondere weihevolle Feier, etwas wie eine Huldigung der Künste, gewünscht. Denn das Denkmal, dem sie galt, ist wirklich ein ungewöhnliches.

Als die Leinentücher an den vier Masten niedersanken, da wurde nicht nur das Bronzebild eines edlen Fürsten und eines schönen Mannes enthüllt, sondern auch die eine und die andere vergessene Wahrheit.

Die Tracht des Kaisers ist durchaus unwirklich, ein antikes Idealgewand, das auch zu Zeiten des römischen Imperiums kein Mensch je getragen hat. Noch mehr, der Panzer ist überhaupt gar kein Panzer, sondern eine spinnwebdünne Haut, ja die Epidermis des Körpers selbst, die nur durch geschmückte Umsäumungen am Halse, an den Schultern und am Bauche einen Panzer andeutet. Von derselben edlen Unwirklichkeit sind auch die Stiefel, deren ideales Material jeder Wendung der Flächen folgt und jeden einzelnen Zeh erkennen lässt. Wir haben solches lange nicht gesehen und das ist natürlich für das Publikum Grund genug, zu protestieren. Es scheint sogar, als ob die Mehrzahl innnerlich entrüstet sei und nur aus sozusagen politischen Anstandsrücksichten ihrem Herzen Schweigen gebiete. Die Mehrzahl, die ein kurzes Gedächtnis hat, weiss nicht mehr, dass ein solches Idealkostüm für Fürstendenkmäler bis vor hundert Jahren de rigueur war, neben der Nacktheit die einzig anständige Erscheinungsform. Man darf also daran erinnern, dass die Denkmäler im Zeitkostüm, die in ihrer harmlosen Natürlichkeit oft wie versteinerte Momentphotographien aussehen, erst eine Errungenschaft des neunzehnten Jahrhunderts sind, ein Majoritätsbeschluss, bei dem die Künstler überstimmt wurden. Das Komische an der Sache ist nur — jede ernste Sache hat ja zum mindesten *eine* komische Seite — also das Komische ist nur, dass, wie vielleicht überall in der Kunst, die grössere Wahrheit auf Seiten der Unwirklichkeit liegt, und die Unwahrheit auf Seiten der verstiegenen Natürlichkeit. Ein Seitenblick möge die Diskussion abkürzen. Was giebt es natürlicheres auf der Welt als Maisons Kaiser Friedrich vor dem Museum zu Berlin? — Er ist ein Faktum, nein eine Zusammenstellung von Fakten, ein plastisches Protokoll. So sass er zu Pferde. Solchen Helm und solche Stiefel trug er. Der Kürass wurde genau so zugehakt. Auch ist das Pferd durchaus korrekt gesattelt und gezäumt. Und doch ist das Gesamtresultat eine ungeheure Unwahrheit. Denn der

Kaiser war in der Blüte seiner Jahre eine edle, überragende Erscheinung, anmutig in seinen Bewegungen. Sein Aeusseres entwaffnete den Chauvinismus seiner Feinde. Und was ist von solchem Wesen unter Maisons fleissigen Händen geblieben? Aus angemessener Entfernung betrachtet sieht seine grosse Bronze wie ein Meldereiter aus, der eine gerollte Landkarte überbringt, wirklich ebenso alltäglich wie natürlich.

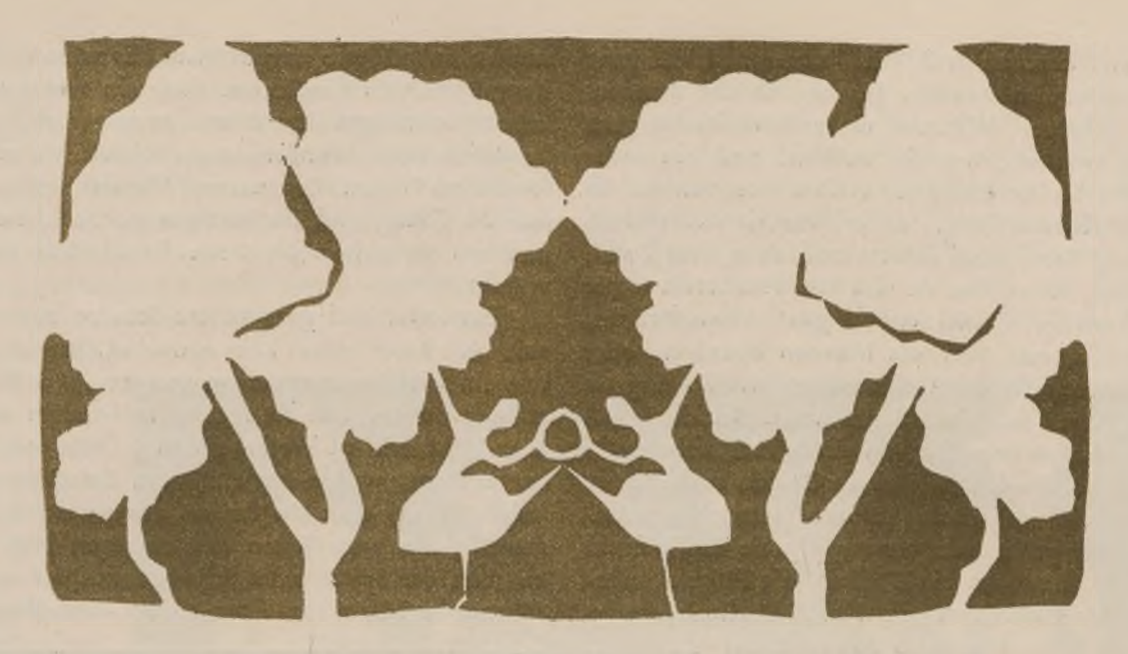
Und noch eine andere Wahrheit, eine ganz uralte Wahrheit plastischer Kunst, verkündet Tuaillons Denkmal aufs neue. Seine Formen sehen so aus, als wären sie von innen heraus gewachsen — wiederum grade umgekehrt wie bei Maison, wo alles Einzelne, jedes für sich, von aussen zusammengetragen ist. Bei Tuaillon aber hat man das Gefühl, als sei erst das Knochengerüst aufgerichtet — man spürt es überall — und als sei es dann mit Muskeln bekleidet und mit Organen beseelt, mit lauter wirkenden, thätigen, bedeutungsvollen Muskeln und Organen. Dann ist zögernd der Schmuck hinzugefügt, nur dort, wo man ihn erwarten musste und nur soviel, dass der Organismus des Körpers nirgendwo verhüllt wurde. So ist z. B. auch der Rossschweif, von dem manche Bildhauer gern viel Wesens machen, so aufgebunden, dass das Muskelspiel an den Schenkeln des Pferdes vollkommen sichtbar bleibt. — Also lauter gewachsene wirksame Form und dabei Stil im Sinne der Verwertung des Materials und im architektonischen Aufbau! Die Bewegung von Ross und Reiter — das Pferd berührt im leichten Trabe nur mit zwei Hufen den Boden — ist lediglich in Bronze darstellbar. Die Einheit von Figur und Sockel ist durch die Gleichheit des Materials glücklich gewahrt. Das Verhältnis der Sockelhöhe zur Gesamthöhe des Denkmals ist fein erwogen und jene bei Reiterdenkmälern so fatale Untenansicht, die Folge übertriebener Sockelhöhe vermieden. Schliesslich sei noch der diskreten Vergoldung rühmend gedacht, die in Verbindung mit der wohlgelungenen Patina das farbige Bild belebt und dabei der Verdeutlichung der Formen dient.

Unsere Abbildung enthält eine kleine, in der Reproduktion fast verschwindende Abweichung vom Thatbestand. Der Kaiser trägt hier noch den Lorbeerkranz, den Tuaillon kurz vor der Enthüllung probeweise seinem Scheitel aufgesetzt hatte. Er war golden und beeinträchtigte ein wenig den edlen Umriss des Hauptes. Eben weil dieses Haupt an sich vollendet schön war, so konnte es einen äusseren Schmuck nicht mehr vertragen. Der Lorbeer wurde noch eben rechtzeitig wieder entfernt. Er gehört dem Künstler.





H. C. ANDERSEN, ZWEI SILHOUETTEN



IM SCHNEEWEISSEN HAINE
AUF GOLDENEM GRUND
TANZEN DIE ZWEI ZUR ABENDSTUND'.

DES MÄRCHENDICHTERS SCHEERE*

VON

CHRISTIAN MORGENSTERN

Klipp klapp, sagte die Scheere, dieweil sie nun wieder einen Gang in dem weissen Papier vollendet hatte, klipp klapp, klipp klapp, so wie jemand, der befriedigt mit den Lippen schmatzt, nachdem er ein grosses Stück Kuchen abgebissen und verschluckt hat. Und dann ging es von neuem an die Arbeit. Sie war eine kluge Scheere und wusste gar viele lustige Sächelchen auszuschneiden: als da kleine Damen, die tanzten, Liebesgötter, Schwäne, Palmen, Männer mit Schirmen, Engel mit langen feierlichen Flügeln. Und wie sie gab es viele Scheeren im Land, und alle konnten mit mehr oder weniger Glück dieselben Bilder ausschneiden wie sie. Nur eines konnten sie nicht, und das war gerade die Hauptsache. Unsere Scheere nämlich hatte zu ihrer grossen Geschicklichkeit, die sie mit mancher ihrer Schwestern teilte, auch noch eine Art Seele, die sie zu einem ganz neuen und ausserordentlichen Wesen machte, sobald es ihr einfiel, in sie zu fahren. Sie fuhr aber immer zugleich mit den Fingern ihres Herrn in sie, so dass es aussehen konnte, als wären diese selbst ihre Seele. Da würde man sich aber sehr getäuscht haben. Denn unsere Scheere ward von diesem Augenblick an ein ganz eigenwilliges Persönchen, das bald so, bald so dachte und that, recht wie eine kleine Prinzessin, die sich nichts zu versagen braucht, wonach ihr das Herz steht. Und die guten dicken Finger mussten immer mit, immer

* Zur Feier des hundertsten Geburtstages von Hans Christian Andersen hat der kopenhagener Kunstverlag Winkel & Magnussen ein „Bilderbuch mit Bildern" folgenden Inhalts herausgegeben: 1. Geburtsort. — 2. 3. 4. Porträts. — 5. Motti. — 6—16. Silhouetten, ausgeschnitten von H. C. Andersen. 17. 18. Aus Agnetens Bilderbuch. — 19—22. Aus Mariens Bilderbuch. — 23—25. Aus Charlottens Bilderbuch. — 26—29. Ofenschirm. — 30. „Rolighed".

mit und konnten froh sein, wenn sie nicht ganz rot geschunden wurden. Ja, das war eine wunderliche Scheere. Während die anderen immer ganz genau wussten, was sie wollten, und nie mehr wollten als sie konnten, erlebte man von ihr die unerwartetsten Dinge, sei es, dass sie sich einfach in ihren Stoff hineinstürzte und dann dem Zufall überliess, sei es, dass sie sich von vornherein sagte: Jetzt soll es einmal etwas ganz Absonderliches werden, etwas über die Maassen Spassiges, oder Verwirrendes, oder Geheimnisvolles. So fing sie eines Tages an, einen Baum auszuschneiden. Als sie an den zweiten Ast von unten kam, fuhr es ihr durch den Kopf, ihn in einen Cupido auslaufen zu lassen; und da sie den kleinen Gott schon auszuschneiden geübt war, verwandelte sie das Ende des Zweigs stracks in ein Büblein mit Flügeln. Und weil der Baum nun schon ein Märchenbaum geworden war, konnte es gewiss nichts schaden, wenn man ihn oben mit einer Balleteuse krönte, die sich in einem Storchennest auf der Fussspitze wippte, im Begriff, in kühnem Bogen empor und herab zu schweben. Zur Ergänzung sodann — denn was sollte wohl solch ein Baum (und nun gar einer mit einem Amor und einem Frauenzimmer) allein auf der Welt — erfand sie einen komisch bestürzten Mann hinzu, wie einen, der vor diesem sonderbaren Baum halb überrascht, halb auch schon „im Bilde“ sich fühlend, so zu reden begonnen haben möchte: „Es ist mir ungemein schmeichelhaft, sehr verehrter Herr Baum — oder soll ich sagen: sehr verehrte Madame Baum und Mutter zweier so liebreizender Sprösslinge — hier auf freiem Felde Ihre Bekanntschaft zu machen; wiewohl ich stets überzeugt war, dass Euer Hochwohlgeboren durchaus nicht nur so ein Baum wären, wie meine lieben Kopenhagener dort hinten anzunehmen nur allzu geneigt sein dürften ... Also, wie wäre es etwa, wenn Ihro Gnaden, die leichtbeschwingte Tänzerin da droben, mir auf die Schulter zu springen geruhten, während der kleine Herr vor mir sein Füsschen vielleicht auf meine Nase setzen will, damit ich ihn mit einem kurzen Ruck seinem Fräulein Schwester auf die linke Hüfte werfen kann. Es wäre mir ein Vergnügen, den Kinderchen dann ein wenig mein liebes Kopenhagen dort hinten zu zeigen und ganz besonders mein wunderschönes Schloss mit seinen feenhaften Gärten, Grotten und Wasserkünsten, das mir der König und die Königin geschenkt haben, und wo sie gewiss die beste Gesellschaft finden würden.“

Ein ander Mal ging unsere Scheere bewusster vor. Sie hatte zudem kein einfaches, sondern ein wie ein Briefbogen zusammengelegtes Stück Papier zu verarbeiten, und da musste man schon etwas nachdenklicher zu Werke gehen. Denn was nun heraus kam, wurde zugleich eine Art Ornament, indem, wenn man das Papier auseinander faltete, dasselbe von zwei Seiten sich entgegen kam und ein von der Spitze eines Schwanenfittigs vorwärts stürmender Mann zum Exempel auf diese Weise zu



einer Doppelgänger-Szene ward, in welcher zwei auf Schwänen balanzierende Turnkünstler sich mit ihren Nasen und linken Beinen im Gleichgewicht hielten, während hinter sich jeder seine Fächerpalme und seinen Schutzengel hatte, der nur darauf wartete, bei einem etwaigen Unglücksfall helfend einzugreifen. Aber wie wir sehen, warten sie heut noch darauf, und das kommt wahrscheinlich daher, dass der von den Männern und der von den Schwänen eingeschlossene Raum ein so zierliches Ornamentenpaar darstellt, dass man garnicht lange hinzugucken braucht, um zu meinen, *er* sei eigentlich die Hauptsache und das andere nur ein Drumherum. Und das empfand die Scheere auch selbst und liebte deshalb diese Doppelbilder mit ihrem doppelten Reiz und Sinn ganz besonders.



„Ich möchte manches von diesen Sachen sticken" — sagte eines Tages eine Dame, die bei dem Dichter zu Besuch war. „Es würde ausserordentlich wohlthuend sein, diese durch Symmetrie gebändigten ja fast beruhigten Bizarrerien vor seinem Nähtisch liegen zu haben."

„Und seinen niedlichen Schuh darauf zu stellen!" fügte der Dichter hinzu, indem er mit einer galanten Handbewegung sich leicht verbeugte.

Die Scheere aber, die das gehört hatte, ersann am selben Abend noch einen schneeweissen Hain auf güldenem Grund, darinnen zwei junge Mädchen tanzten. Dabei kam dem Dichter eine ganz merkwürdige Empfindung. Als er nämlich den schneeweissen Hain so ansah, schien er ihm nicht nur ein in Erfindung und Anordnung gut geglücktes Bildchen, sondern auch noch etwas anderes, etwas fast wie ein richtiges kleines Gemälde, so recht keck und unbekümmert um alle anatomischen Einzelheiten, nur als Lichteindruck, zusammenfassender Farbenfleck, ornamentale Abbreviatur lebendiger Wirklichkeit hingeworfen. Aber das flog nur so wie der Schatten eines Vogels durch sein Hirn. Denn im allgemeinen sah er doch nur hübsche Spielereien in diesen Sachen und litt wohl kaum an Weltschmerz darüber, dass sie nicht *mehr* waren.

Was im übrigen unsern Dichter als Maler gelockt hätte, würde man vielleicht am besten aus einem Ofenschirm, dessen vier Flügel er in seinem letzten Lebensjahr mit aus aller Welt zusammengesammelten Bildern beklebte, ersehen haben. Nach Ländern — Dänemark, Schweden und Norwegen, Deutschland, Frankreich, England — geordnet, gaben die ein ebenso geschickt komponiertes wie traumhaft romantisches Durcheinander von Porträtbildnissen, Gruppen, Aufzügen, Sälen, Kirchen, Palästen, Wäldern, Gebirgen und was weiss ich noch allem, und mochten aus der ganzen Ferne ihres Schwindschen Barock an Fresken alter Italiener wie den trionfo della morte des Campo Santo in Pisa oder die festlichen, kindlich redseligen Wand-

malereien des Benozzo Gozzoli in der Hauskapelle der Medicäer erinnern. —

Klipp klapp machte die Scheere, — aber nicht die, von welcher wir hier geredet haben, sondern die der alten weisen Parze; und was sie zerschnitt, war nicht einfältiges Papier, sondern der Lebensfaden des grossen Märchendichters Hans Christian Andersen selbst.

Unsere irdische Scheere aber, nachdem sie ihren Besitzer verloren hatte, wurde wieder eine gewöhnliche Scheere wie alle andern. Sie schnitt auch ferner Putten und Palmen aus, aber es war kein rechter Sinn mehr dabei, denn sie hatte mit ihrem Meister zugleich ihre besondere, übermütige Seele eingebüsst. Eines Tages aber ging sie hinaus in den Garten ihres ehemaligen Herrn und suchte sich ein Plätzchen, wo die Levkojen am dichtesten standen. Und schnitt mit sich selber einen Stengel nach dem andern ab, bis dass sie ganz von Blumen wie von einem kleinen goldenen Grabhügel bedeckt war. Und so blieb sie liegen. Und wenn sie der Rost nicht gefressen hat, so liegt sie dort heute noch.



AUS DER CORRESPONDENZ
VINCENT VAN GOGHS

(FORTSETZUNG)

Die Bibel ist Christus, denn das alte Testament strebt hin zu diesem Gipfel. Paulus und die Evangelisten bewohnen den anderen Abhang des heiligen Berges. Wie klein ist diese Geschichte! Herrgott, hier ist sie in ein paar Worten: Es scheint nur Juden auf der Welt zu geben, diese Juden, welche plötzlich erklären, dass Alles ausser ihnen unrein sei. All die anderen südlichen Völker unter jener Sonne: die Egypter, die Inder, die Aethiopier, Ninive, Babylon, warum haben sie ihre Annalen nicht mit derselben Sorgfalt aufgeschrieben? Das Studium von all diesem muss schön sein, und all das lesen können wäre beinahe so wertvoll als garnicht lesen können. Aber die Bibel, — die uns so verstimmt, die unsere Verzweiflung und tiefsten Unmut in uns wachruft; deren Kleinlichkeit und gefährliche Thorheit uns das Herz zerreisst — enthält einen Trost wie einen Kern in harter Schale, ein bitteres Mark und das ist Christus. Die Christusgestalt, so wie ich sie fühle, ist nur von Delacroix und Rembrandt gemalt worden, nur Millet hat die Lehre Christi gemalt. — Ueber den Rest der religiösen Malerei kann ich nur mitleidig lächeln, nicht vom religiösen, sondern vom malerischen Standpunkt aus. Die frühen Italiener, Flamen und Deutschen sind für mich Heiden, die mich nur ebenso interessieren wie Velazquez und so und so viele andere Naturalisten.

Christus als Einziger unter allen Philosophen, Magiern etc. hat als Hauptdogma ein ewiges Leben bejaht, die Unendlichkeit der Zeit, die Nichtigkeit des Todes, die Notwendigkeit und Wichtigkeit der Wahrheit und der Hingebung. Er hat unbeirrt als Künstler gelebt, ein grösserer Künstler als irgend Einer, den Marmor, den Thon und die Palette verachtend, denn er arbeitete in lebendigem Fleisch. Das heisst: dieser unglaubliche Künstler, der für das grobe Instrument unseres modernen, nervösen und zerrütteten Gehirns unbegreiflich ist, schuf weder Statuen, noch Bilder, noch auch Bücher — er sagt es selbst ausdrücklich — er schuf wirkliche lebende Menschen, Unsterbliche. Das ist etwas Ernstes, besonders weil es die Wahrheit ist. Dieser grosse Künstler hat also auch keine Bücher geschrieben. Unbedingt würde ihn die christliche Litteratur im Ganzen empören. Denn wie selten sind in ihr litterarische Produkte zu finden, die neben dem Evangelium des Lukas, den Episteln des Paulus, die so einfach in ihrer harten und kriegerischen Form sind, Gnade finden würden. Aber wenn auch dieser grosse Künstler Christus es verschmähte Bücher über seine Ideen und Sensationen zu schreiben,

so hat er sicherlich das gesprochene Wort, hauptsächlich die Parabel nicht verachtet. (Welche Kraft liegt in dem Sämann, in der Ernte, in dem Feigenbaum!) Und wer unter uns würde wagen zu sagen, dass er gelogen hätte, als er mit Verachtung den Fall der römischen Bauwerke weissagte, und dabei behauptete: Wenn selbst Himmel und Erde schwinden, so werden meine Worte nicht schwinden.

Diese gesprochenen Worte, die er als grand Seigneur nicht einmal für nötig hielt, aufzuschreiben, sind der höchste Gipfel, den je die Kunst erreicht hat, in solcher reinen Höhe bekommt sie Schöpferkraft, erhabenste Schöpferkraft.

Solche Betrachtungen führen uns weit, weit hinweg (erheben uns noch selbst über die Kunst). Sie lassen uns einen Einblick thun in die Kunst das Leben zu gestalten, und schon im Leben unsterblich zu sein, und doch haben sie auch Beziehungen zur Malerei. — Der Beschützer der Malerei, St. Lucas, Arzt, Maler und Evangelist, der leider Gottes nur das Rindvieh zum Sinnbild hat — ist da, um uns Hoffnung zu machen. Aber unser wahres und wirkliches Leben ist recht jämmerlich, wir armen, unglücklichen Maler vegetieren unter dem verdummenden Joch eines kaum ausführbaren Metiers auf diesem undankbaren Planeten, auf dem die Liebe zur Kunst uns die wahre Liebe unmöglich macht.



CONSTANTIN MEUNIER †

Constantin Meunier hat viel Sympathie erweckt. Er ist einer der wenigen Künstler der modernen Richtung gewesen, dem weite Kreise mit Enthusiasmus begegnet sind.

Die folgenden Betrachtungen werden nun von dem Gesichtspunkt aus angestellt, dass Meunier für den besten Bildhauer nach Rodin gehalten wurde, dass er ungemein berühmt gewesen ist. Daraus erwächst der Drang, seine Bedeutung so scharf als möglich abzugrenzen.

Sicherlich war Meunier nicht so gross, dass man ihn neben oder dicht hinter den aus dem Innersten gestaltenden Rodin stellen könnte . . .

Seine „Rückkehr des verlorenen Sohns" gefällt uns besser als seine Arbeiterfiguren, es ist in ihr nichts unser friedliches Behagen Antastendes, während uns bei einer Figur wie dem grossen Kornträger Meuniers, der vor der Front des antwerpener Museums aufgerichtet ist, zu Mute wird als ob er einen Wettstreit gegen die Götter und Helden — und die Madonnen, die *im* antwerpener Museum sind, aufnähme. Der Kornträger erscheint vor der Front wie eine demokratische Predigt, gut, stolzmachend, erhebend für die, die von der sozialen Frage ausgehen, nicht ganz geschmackvoll als Kunstwerk. Ist er innerlich? Ja. Denn Meunier war ein ehrlicher Mann. Wirkt er innerlich? Nein. Er steht theatralisch vor dem Museum.

Allerdings fällt uns bei, dass ein belgischer Arbeiter möglicherweise mehr Reliefwirkung zeigt als ein deutscher — dass vor allem der „verlorne Sohn" und der „Kornträger" reinkünstlerisch ungefähr gleichwertig sind. Nicht leerer kann der „Kornträger" genannt werden als die Gruppe vom verlorenen Sohn: beide sind gleich ausdrucksvoll oder ausdrucksleer. Doch der „Kornträger" erscheint uns anmassend und der „verlorene Sohn" erscheint es uns nicht. Vielmehr scheint er uns der Tradition auch im Stoff zu entsprechen.

Der Tradition! dem Akademismus! denn Meunier war immer ein Akademiker, wie das in allen seinen Arbeiterfiguren zu Tage tritt, die so stolz sagen: ich bin ein Sackträger, ich bin ein Kohlenarbeiter, ich bin ein Bauer auf einem Pferde! Er war das Musterbeispiel eines Akademikers. Auf natürlichem Wege — durch eigenes Nachdenken, langsam, von innen heraus, durch Selbsterziehung, nicht Unterricht, ist er zu einem Ziel gekommen, das durch die Befruchtung einer akademischen Unterweisung zu erreichen das Ideal der gewöhnlicheren Künstler ist. Wenn wir Meuniers Lebenslauf betrachten, so finden wir unsere Annahme nur bestätigt.

Er fing als Schüler eines Bildhauers an, ging dann zur Malerei über, hatte Andacht vor dem Leben der Trappisten und malte Scenen aus ihrem Dasein: erster Teil seiner Existenz. Die zweite Epoche: ein illustrativer Auftrag führte ihn nach Charleroi und Mons, ins Kohlenrevier der terre noire, dort wurden die Arbeiter seine Trappisten, in einer innigen Liebe für sie malte er seine Bilder — Jahre lang ohne grossen künstlerischen Gewinn, Bilder, die stoffliche Illustrationen blieben. Erst als er einundfünfzig Jahre alt war, fand er seine Erleuchtung und die Form für seine Kunst, indem er zu der Bildhauerei zurückkehrte, die er in seiner Jugend gelernt hatte, sie aber jetzt mit den Vorbildern amalgamierte, die er in Millet, Daumier, Michelangelo und den Alten gefunden. Uns will es scheinen, dass so nicht das Leben eines wirklich Grossen im Reiche der Kunst sich abgespielt haben könne. Wir *können* nicht den

Eindruck niederkämpfen, dass solcherart sich nicht die Entwicklung eines ganz grossen Künstlers, eines Künstlers der mit Rodin in einem Atem genannt wird, abspielen konnte. Er fängt nicht mit einundfünfzig Jahren an.

Noch dazu war das erste Werk, das er nach seiner Erleuchtung machte, nur „ein Grubenunglück" (eine Frau über den Leichnam ihres Sohns geworfen). Dann folgten Einzelfiguren. Am Schluss seines Lebens steht das „Denkmal der Arbeit", das der belgische Staat jetzt keine Lust zeigt, aufzustellen, und das man auf deutschem Boden, im Ruhrrevier, jetzt errichten möchte.

Der „Kornträger", vor dem antwerpener Museum, hat etwas von dem miles gloriosus, den A. de Neuville auf seinen Schlachtbildern, beispielsweise bei den vier gefangenen Offizieren von „le Bourget" zeigte. Andere seiner Arbeiterfiguren — auch diese! — triefen von Sentimentalität. Wie weit ist man bei alldem von Rodin!

Meunier hat zwar Eins vor Rodin voraus. Wenigstens Manche glauben, dass Rodin in seinen feinsten Werken die immanenten Gesetze der Plastik überschritten habe und wir stehen in der Zeit zu nahe bei Rodin, um sicher sein zu können, ob er triumphierte oder sich versündigte. Fest steht aber, dass Meunier niemals den Geboten der Plastik zuwiderhandelte. Er hat nie eine Komposition gestaltet, die die Frage offen liesse: durfte die Plastik das thun?

Wenn wir indessen die von Meunier gestalteten Arbeiterfiguren im Detail prüfen: seine gleichmässigen Leute mit den groben Kinnbacken, den allgemein nach griechischen Verhältnissen behandelten Gesichtern, den Bewegungen von Arbeitern, die zugleich etwas melodramatisch sind — so haben sie etwas Singendes, einen drapierten Zug, sie wirken objet d'art-haft. In Zukunft werden sie darunter zu leiden haben, dass sie obzwar ein decoratives Genre, doch im Gegenstand herb, statt erfreulich sind. Man wird sie sich zuwidersehen, zumal sie unter einander so ähnlich sind; der Konflikt in ihnen, dass sie Dekoration sind, sich aber mit dem Ausdruck von schwer arbeitenden Menschen befassen, wird ihnen schaden.

Sein Stil hat das Unrecht, sich für Statuetten wenig zu eignen — und für grosse Statuen auch nicht.

Hat man es nötig, den Unterschied mit Millet zu begründen? Von Millet sagte der Poet: „Et ton nom brillera parmi les noms illustres, O Dante des manants! Michel-Ange des rustres!", und der Schriftsteller: „Die Hämmel sind bei sich zu Hause in diesen Ebenen, die Hirtin gehört zu den Hämmeln wie diese zu ihr, das Erdreich und der Himmel, die Scene und die Figuren — alles ruft sich zu sich heran, hält sich zusammen und verbindet sich".

Wohl hat auch Meunier in diesem Genre geschaffen, aber nur dekorativ.

Gerade wer Millet liebt, muss von Meunier schnell zurückkommen. Selbst sein „Arbeitspferd", das alte Tier, das im Bergwerk gelebt hat (und bei dem man an die erschütternde Schilderung denkt, die Zola im „Germinal" von dem alten Arbeitspferde macht) — selbst dieses Pferd, eine der besten Leistungen Meuniers, berührt uns kaum noch, es ist nur „dekorativ".

Bei Menzel hat man mit Unrecht gesagt, sein Leben wäre tragisch gewesen, weil ihm keine Schüler, keine Entwicklung gefolgt wären. Das kommt uns nicht tragisch vor: er war er selbst. Eher will uns Meuniers Schicksal tragisch bedünken, von dem die Liebhaber abgefallen sind, die ihn einst begeistert begrüsst hatten.

Es ist wahr, er hat ein anderes Publikum gefunden, ein weiteres, aber keins, das ihm das entschwundene ersetzen könnte. Uns kommt der Gedanke an die Theaterstücke, die von einer Wiederholung zur andern vor einem immer erneuerten Publikum erscheinen, einem ständig schlechter werdenden, wie die Direktoren uns sagen. Meuniers Ruhm hat sich ausgebreitet, er ist aber bei denen nicht mehr zu finden, die sich anfänglich an einigen seiner Schönheiten gefreut hatten. Wir werden annehmen müssen, dass sich das Urteil der Zukunft für den grundgütigen, sympathischen Meunier noch schärfer gestaltet. Sie wird ihn nicht einen Neuerer nennen, trotz seiner neuen Motive, eher einen Klassizisten; sie wird über die Torheit, dass man ihn in einem Atemzuge mit Rodin zu nennen wagte, absolut hinweggehn. Man wird vielleicht in Zukunft von Meunier so sprechen wie wir von François Coppée, dem Dichter des „Streiks der Schmiede". Nur wird man an Meuniers Werken Eins höher als an dem schwachen Theaterstück schätzen: die Struktur.

H.



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Herr Prof. van de Velde schreibt uns:

„Es giebt kein dem französischen Wort „fantaisie“ genau entsprechendes deutsches Wort.

Der Sinn des deutschen Wortes „Phantasie“ entspricht dem französischen: „imagination“.

Nun ist es aber *nicht* die *Phantasie*, der ich den Krieg erkläre am Anfang meiner Reisenotizen (in der vorigen Nummer), sondern einer Auffassung der Dinge, die das Gegenteil ist von der wirklichen, unmittelbaren, vernünftigen.

Die eine führt dazu, die wesentliche und vollkommene Form der Dinge zu finden durch Betrachtung ihrer Bedeutung, ihres Zweckes, ihrer Bestimmung, des Materiales, aus dem sie gemacht sind und dessen eigener Qualitäten und Schönheiten.

Die andere führt dazu, aus einer Jardinière einen Schwan mit ausgebreiteten Flügeln zu machen; aus einer Standuhr einen Teller, auf dem zwölf Austern die zwölf Stundenzahlen vorstellen, während Gabel und Messer die beiden Zeiger bilden.

Im Sinne solcher Erfindungen und der Gestaltung einer Form, einer Sache durch Elemente, die dieser Form, dieser Sache ganz fremd sind und an deren Erfindung allerdings die Phantasie Anteil hat, in diesem Sinne verstehe ich das französische Wort „fantaisie“.

Welches Wort soll man auf Deutsch brauchen, um diese Art von Erfindungen zu bezeichnen?

Ich lasse diese Frage offen. Aber da ich auch keine Umschreibung gefunden habe, wäre es mir unangenehm, wenn hieraus zwischen meinen Lesern und mir ein Missverständnis entstände.“

❋

Die Lithographie von Karl Walser, die diesem Heft beigegeben ist, war das Ergebnis einer Aufforderung, die der hochbegabte Künstler erhielt, für eine Wohlthätigkeitsvorstellung des „Sommernachtstraumes“ das Programm zu zeichnen. Nur in diesem einen Punkt, finden wir, verknüpft sich die Zeichnung mit dem Theater. Sie erscheint uns gerade dem Theater entgegengesetzt, die Traumvorstellung, die der Leser in seiner Privatlektüre hat, zeigend, nicht den Eindruck vom Theater. Wie intim empfunden ist dieser Zettel, er lebt ja freilich bis in die Fussspitzen (wie gut ist die fragend erhobene rechte Zeh) und sehr drollig hält die linke Hand den Rosenzweig), er ist dennoch unwirklich,

unwirklich wie der Kranz, der um sein langes Ohr gehängt ist — nur auf Imagination beruhend. Noch eine zweite Bemerkung drängt sich auf. Titania, die hier eine „dicke Pute" ist, uns *sehr* märchenhaft, aber nicht gerade Shakespearisch märchenhaft erscheint, ist wie aus dem Zeitalter der romantischen Schule. Und in der That ist Karl Walser etwas wie ein später Ableger der deutschen romantischen Schule. Mit dem grössten Unrecht ist ihm die Persönlichkeit abgesprochen worden — als ob er nicht, trotzdem ihm nichts so nahe steht wie die deutsche romantische Schule, doch persönlich sein könnte. Er scheint uns mehr der deutschen Romantik, wie sie in der Litteratur zu Tage trat, sich anzugliedern als der romantischen Malerei; jedenfalls wirkt er auf uns als eine der liebenswürdigsten, talentvollsten, intimsten Erscheinungen der gegenwärtigen deutschen Malerei und Illustration. Wenn man ihn mit Somoff vergleicht, wozu manche seiner Bilder Anlass geben – die beiden Künstler haben offenbar verwandte Instinkte –, so ist Somoff entschieden der bildmässigere und reifere von den Beiden; Walser ist derjenige, der mehr Lässigkeit und Zittern zeigt und Parfüm und Jugend.

❊

Prof. Brütt hat den Ruf nach Weimar angenommen. Sein „fauler Otto" gilt mit Recht als die beste Skulptur der Siegesallee.

❊

Franz von Defregger ist am 30. April siebenzig Jahre alt geworden.

❊

Wir haben von Fritz von Uhde noch zwei weitere Abbildungen im Zusammenhang mit dem Aufsatz über ihn in voriger Nummer bekommen.

❊

Der deutsche Künstlerbund hat die Villa Romana in Florenz erworben. Die Ateliers werden für besondere Leistungen auf den Ausstellungen des Bundes verliehen. Bis jetzt sind sechs Ateliers zur Verfügung.

❊

Unter den berliner Ausstellungen dieser letzten Zeit ist die eine, die Menzelsche, ein künstlerisches Ereignis von ganz elementarer Bedeutung: ein grosser Künstler zeigt die glänzende Thätigkeit seines ganzen Lebens und schliesst uns alles, alles auf, was er zu geben hat. Wir werden nicht heute, nicht in der Chronik, auf dieses elementare Ereignis eingehen. Nur das Eine möchten wir schon heute sagen: ein wie grosses Verdienst sich Herr v. Tschudi erworben hat, in einer erstaunlich kurzen Zeit diese enorme Aus-



F. VON UHDE, STUDIE

stellung zusammengebracht und sehr gut logiert zu haben.

❀

Es wird den Besitzern Menzelscher Ölbilder usw., die ihre Schätze der Nationalgalerie hergeliehen haben, höchst angenehm gewesen sein, zu erfahren, dass der Plan, die Menzelschen Bilder nach dieser Ausstellung noch einmal am lehrter Bahnhof zu zeigen, wieder aufgegeben worden ist. Die Menzelschen Bilder, die für die düsseldorfer Ausstellung hergeliehen waren, sollen zum Teil in so schlechtem Zustand zu ihren Eigentümern zurückgekehrt sein, dass man diesen die Besorgnis — und jetzt die Freude — unmöglich übelnehmen kann.

❀

Bei Paul Cassirer fand eine ausgezeichnete Renoir-Ausstellung statt. Sie zeigte u. a. die Dame im Zimmer mit dem Vogelkäfig, die rembrandtesk ist und die wir zuvor in der dresdner Ausstellung bewundert (und hier beschrieben) haben. Dann sahen wir hier die Dame in der Loge wieder, die uns auf der wiener Impressionisten-ausstellung einen unvergesslichen Eindruck gemacht hatte. Auch jetzt wieder konnten wir von ihr nicht wegfinden. Welch ein vornehmer Kerl ist dieser Renoir — oder vielleicht richtiger: welch ein vornehmes Bild ist dieser Renoir, denn Renoir ist sehr ungleich, so ungleich etwa wie Tom Gainsborough. Was für Bilder, die ohne alle Ahnung gemalt waren, haben wir von Gainsborough gesehen und wie unendlich göttliche hat er ausserdem gemacht. Renoir hat nicht so viele göttliche gemacht. Aber die Loge ist eins seiner göttlichen. Das ist ein Zauber, ein Duft . . . da ist in dem wenigen Schwarz der Toilette eine Kraft . . . aber man fühlt sich als Verschwender, als Zeitvergeuder, wenn man einen Blick von den Augen wegthut. Und doch muss man auch wieder von den Augen einmal wegblicken, um den Schmelz der Wangen zu bewundern. Und gemacht ist das Bild — man ist erstaunt es zu sehen — eigentlich ganz ohne „Mache". Ein Zauberwerk!

❀

Die von Moreau-Nélaton edierte grosse Corot-Ausgabe ist jetzt erschienen, die auf den Mitteilungen des Schwiegersohns von Corots Freunde beruht: A. Robaud. Es ist die erste zuverlässige Schilderung seines Lebenslaufs und eine vollständige Darstellung aller seiner Werke. Wir lernen unendlich durch sie. H.

❀

DER SALON DER UNABHÄNGIGEN

Die „Unabhängigen" haben diesmal vier und einhalbtausend Bilder zusammengebracht. Man arbeitet viel



F. VON UHDE, SCHAUSPIELERPORTRÄT

und mit viel Suchen. Man muss einen grossen Teil der ausgestellten Arbeiten nach ihrem Wollen beurteilen. In diesem Streben nimmt man natürlich vieles schon als Eigensprache und Eigenart. Der Impressionismus hat Wollen und Suchen frei gemacht. Wie viel Kräfte er auch freigemacht hat, das ist noch nicht abzusehen, dafür ist noch zu viel Nachahmung, Missverständnis, Zuchtlosigkeit und Übertreibung überall; man spürt Principien, die erklären, entschuldigen und beweisen sollen. Aus mancherlei Schwächen und Nöten sind Principien geworden.

Von fertigen Werken nennen wir Guérin. Seine hellen Bilder — Blau, Lila und Rot sind dominierend in ihnen — wirken idyllisch. Darin löst sich das Principielle in ihnen auf. Auch ein gewisser Archaismus, der früher in ihnen war, löst sich darin. Die umrahmten kleinen Fresken von Maurice Denis sind stumpfer als sonst. Der Künstler hat die besten Sachen wohl für den Hauptsalon aufgespart. Signacs farbige Mosaiken sind outriert in ihrer Farbigkeit, verwirrend in der Konsequenz ihrer Technik. Sie sollten unbedingt in Stein, nicht in Öl sein. Leer erscheint mir Rysselberghe, trotz des Lobes, das Verhaeren ihm zu spenden gewusst hat. Nur Eines hat er vor anderen voraus, er lässt eine Sicherheit des Könnens spüren; doch der Persönlichkeitsausdruck bleibt aus; der Gehalt mangelt, der auch mit Symbolismus

nicht zu ersetzen ist. Ganz ausdruckslos ist Luce, Manguin völlig unpersönlich. Der Norweger Diriks fällt auf. Er hat einen fetten Griff, ein robustes Draufgängertum in seinen Bildern. Besonders gefällt, wie er bei allem Zufassen doch der Unterstreichung aus dem Wege geht. Sein Dorf am Fjord und, was die Bewegung betrifft, vielleicht noch mehr das Bild „Nordwind" zeugen dafür. Die Abstimmung in ein stumpfes Rotbraun und Blassgrün ist wohlthuend. Sehr interessant ist Munch. Den kecken Schnitt seines Strindbergporträtes studiert man auf seine bedeutungsvolle Momentanität, in seinem Mallarmé liest man weniger direkt. Nicht gut ist „die Woge", sehr eindrucksvoll dagegen „Mater Dolorosa" und „clair de Lune". Die gemalte Intarsie „le Baiser" ist von einem weichen Fluss in den Linien und zart im Ton. Stark wirkt Käthe Kollwitz. Ihr kleines Blatt, „die Familie", ist sehr fein.

Der Salon enthält zwei retrospektive Sonderausstellungen: van Gogh und Seurat. Man könnte nach den beiden Namen die ganze Ausstellung in unterscheidende Richtungen zu trennen: das Suchen nach der Farbe und ihre Vereinfachung, darin sich auch die Form erneuert, nach van Gogh; das technische Experiment, das für die Form belanglos bleibt und in der Farbe nicht eigentlich einen Wert, sondern ein Mittel sieht, nach Seurat. Die erstere Richtung hätte Ehrlichkeit als oberstes Gesetz. Ehrlichkeit, die sich sogar in ihren Mitteln aufs Einfachste zurückschraubt und alles Fertige ablehnt. Darin wirkt van Gogh als eine starke Persönlichkeit, die ihrem Suchen und Versuchen, ihrem Wollen und ihren Einflüssen eine geradezu fanatische Durchsichtigkeit giebt. Wenn man van Gogh mit Cézanne verglichen hat, so liegt das, glaube ich daran, dass man auch bei van Gogh den Pinsel noch als Stift fühlt. Das giebt seinem Farbensuchen den stellenweise überwiegenden Eindruck des Formensuchens, und das giebt ihm diese wunderbare Primitivität, die nach Fülle des Gehaltes strebt und zugleich auch ihren Gehalt nicht bewältigt. Darum ist er auch so ruhelos.

Seurat ist das Gegenteil von van Gogh. Seine Bilder muten räumlich unausgefüllt an. Es rührt nicht nur von dem Parallelismus in ihrer Anordnung her. Mit Technik und Prinzip sollte in ihnen eine Lehre verborgen werden. Es bleibt aber davon nur Getüpfel übrig. Es ist schon Abschluss, gerade wo es Neuerung sein will. Anders bei van Gogh. Bei van Gogh ist man auf einen Weg gewiesen. Van Gogh ist ein Weiser und ein Weg.

Was von Bildhauerarbeiten ausgestellt ist, ist bedeutungslos. Ohne Auffälligkeit und Wagen. Das Beste wird in einer Cheminée-Kunst geleistet.

Wilhelm Holzamer

❋

ZEIT- UND IDEALKOSTÜM

Es ist vielleicht nicht im *allgemeinen* zutreffend, was uns Herr Museumsdirektor Dr. Pauli bei Gelegenheit von Tuaillon's Reiterbildnis über die Denkmäler im Zeitkostüm sagt, dass sie ein Majoritätsbeschluss gewesen wären, bei dem die Künstler überstimmt wurden. Aus der Initiative der Künstler selber ist manches Denkmal gerade im Zeitkostüm hervorgegangen. In Berlin war Tassaert der erste, der von den Statuen in römischer Tracht zu solchen in einem realistischen Stil überzugehen sich anschickte: in den Denkmälern für Seidlitz und Keith auf dem Wilhelmsplatz — Versuchen, die ihm freilich nicht sonderlich gelangen. Tassaerts Schüler Gottfried Schadow aber, der von Friedrich Wilhelm II. den Auftrag erhalten hatte, in Kopenhagen und Stockholm den Bronzeguss zu studieren, lernte im Norden an den Denkmälern des Oxenstierna und Gustavs III. den Wert des Zeitkostüms schätzen, so dass diese Errungenschaft ein wichtigeres Ergebnis seiner Reise wurde als die Erfahrung im Bronzeguss. Im Verfolg der Reise fragte er sich: „Ist es nicht eine schöne Eigenschaft eines Kunstwerks, wenn es sich selbst erklärt und keiner Inscription bedarf?" und über die Statuen in römischer Tracht gab er jetzt das Urteil ab: „Sie haben alle denselben Charakter oder vielmehr gar keinen." Rauch freilich liebte durchaus nicht, die Statuen der Feldherren so uniformtreu bilden zu sollen, wie es in den Instruktionen von ihm verlangt wurde und bei ihm ist es vollständig zutreffend, dass er das als einen Zwang empfand, was ihn nötigte, etwas wie versteinerte Momentphotographien herzustellen. Er beklagte sich denn auch über die „pantalons" und sehnte sich nach „etwas nackten Beinen und Schultern." Hatte jedoch eine Kabinetsordre von 1826 ihm für das Standbild Friedrich Wilhelms I. vorgeschrieben: „zur Kleidung des Standbildes bestimme Ich die Uniform, in welcher der König von Pesne gemalt ist; das Bild hängt in dem letzten Saale des Seitenflügels meines Palais; über der sichtbar genug bleibenden Uniform der königliche Mantel!" — so war doch für die *Reiterbildnisse* selbst jetzt noch der Gedanke, dass sie nicht realistisch sein dürften, massgebend. Der König von Preussen liess noch 1831 von Rauch — mit dessen innerem Widerstreben — den Entwurf einer Trajanssäule (mit einem auf der Säule stehenden preussischen König) anfertigen, und dass das definitive Denkmal Friedrich des Grossen im ganzen so ausgeführt ward wie Rauch es auf realistisch-historischer Grundlage projektiert hatte, ist nur dem Umstand zuzuschreiben, dass der König, der Widerstand leistete, starb.

So hat die Denkmalsplastik jetzt einen Kreislauf durchgemacht. Die Künstler hatten den Realismus gegenüber dem Idealkostüm durchgesetzt und jetzt kehren wir mit Tuaillons schönem Kaiser Friedrichdenkmal (auch mit Lederer's Fürst Bismarck, der als Roland maskiert ist) zu einer Plastik im Idealkostüm zurück.

H.

DRITTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM ZWEITEN MAI. AUSGABE AM 10. MAI NEUNZEHNHUNDERTFÜNF
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



HANDSTICKEREI VON FRAU WERENSKIOLD NACH EINEM ENTWURF VON ERIK WERENSKIOLD



ERIK WERENSKIOLD

VON

ANDREAS AUBERT



ERENSKIOLD betont selber die Blutmischung in seiner Natur. Er schreibt in einigen kurzen Notizen von 1903:

„Ich bin 1855 geboren, mein Vater 1800. Er war klar, mathematisch, heftig, leidenschaftlich, enthusiastisch, skeptisch, kritisch, kühn und praktisch. Von Beruf Offizier, aber eifriger Landmann und Jäger . . .“

„Meine Mutter“ — 25 Jahre jünger als Werenskiolds Vater — „war träumerisch, unbewusst, unentschlossen, reumütig, voll Sehnsucht nach dem Schönen, Feinen und Vornehmen, während mein Vater ein beinahe brutaler, von Rousseauschen Ideen erfüllter Demokrat war.“ (Das Geschlecht der Werenskiold wurde 1717 geadelt.)

„Ich bin bald das eine, bald das andere von alledem, obwohl ich glaube, dass ich nun in letzter Zeit festeres Rückgrat bekomme.“

„Ich bin auf dem Lande aufgewachsen, in der alten, fast aufgehobenen Festung Kongsvinger mit den grossen leeren Kasematten, Lagerhäusern, Gefangenenzellen, mit einem grauen Gemäuer droben auf einer kleinen Bergkuppe und einer zahllosen Rattenschar. Sie liegt in einer wunderbaren Landschaft (an der Glomme, Norwegens grösstem Fluss); aber ich wusste nicht, dass eine Landschaft schön sein könnte, bis ich 17 Jahre alt war. Ich blickte über Fluss und Wald und sagte wie der Amerikaner, als er die Pyramiden sah: „ja, da seid ihr.“

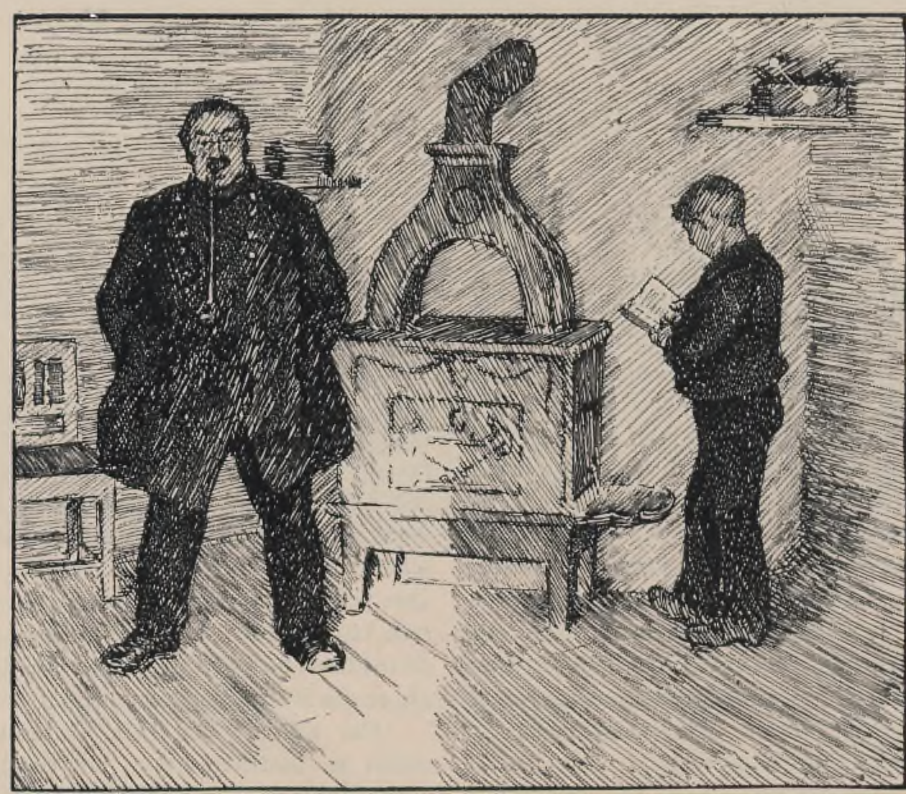
Der Kampf, den Erik Werenskiold mit sich selber zu bestehen hatte, um das Ungleiche verschmelzen zu lassen und Alleinherrscher über seine

Natur zu werden, wurde in seinem eignen Innern durchkämpft. Die Welt kennt nur die männliche Kraft seines Willens — der im öffentlichen Kampf für Recht und Fortschritt zu leidenschaftlicher Stärke aufflammen konnte —, das klare Licht seiner Gedanken, das Feine in seinem Gemüt, das Selbstbeherrschte und Harmonische in seiner künstlerischen Entwicklung. Das Weiche, Unentschlossene, von der Mutter Ererbte, hat am stärksten in den ersten Jugendjahren gewirkt, in der kritischen Zeit, da er tastend und ungewiss vor der Wahl eines Lebensweges gestanden: Mathematik, Naturwissenschaft lagen ihm als Familienerbe von Vatersseite, im Verein mit einem ausgezeichneten Abiturientenexamen und dem Wunsch des Vaters am nächsten. Oder — die Kunst?

Ein glückliches Zusammentreffen von Umständen — in einem Lande wie Norwegen mit seiner kargen künstlerischen Kultur eine Seltenheit — machte die Unentschlossenheit kurz und die Wahl sicher. Er hatte noch nicht sein 19. Jahr beendet, als ein überströmend warmer Brief von Adolf Tidemand (den Erik Werenskiold in einem eigentümlichen Gemisch von Bescheidenheit und stolzem Selbstgefühl bald vernichtet hat) das letzte Hindernis Maler zu werden: das Bedenken des alten Werenskiold gegen einen so unsicheren Beruf überwand.

Von dieser Stunde an gab es in ihm selber keine Unentschlossenheit länger. Seines Vaters starker Wille, der im Hause Gesetz war, ward nun als ein Erbteil das Gesetz in seinem eignen Künstlerleben.

Doch von der Mutter hatte er die feinsten, poetischen Saiten. Jonas Lie, der eine Reihe von Jahren in vertrautem Verkehr mit Werenskiolds in Kongsvinger gelebt, hat mir dies in einem Brief so ausgedrückt: „— nicht das wenigste von seinem ersten ursprünglichen, dem so zu sagen allerersten Erfassen der Dinge — das, was bezeichnend für den „Künstlerblick" ist — hat er von seiner eigentümlichen und original begabten Mutter, die in der Nordlandsnatur geboren ist und ihre Jugend darin verlebt hat." Und wie das Leben weiter ging und die Reife zunahm, lernte Werenskiold, — durch die Anlagen seiner Mutter, durch Jonas Lie, seine Frau, ein glückliches Familienleben, — seinem Gefühl, das zurückzudrängen ihn sein Vater gelehrt, mehr und mehr zu seinem Rechte verhelfen. Sein Vater war im Grunde selber warmherzig und



ERIK WERENSKIOLD, ILLUSTRATION ZU JONAS LIE

weich. Er konnte den ganzen Weg zur Station im Schmutz gehen, um einen armen, verkommenen Gaul zu schonen.

*

Auch der Zeitpunkt von Werenskiolds Geburt ist bedeutungsvoll, und die Zeiteinflüsse seiner Entwicklungsjahre haben in derselben Richtung gewirkt wie die Blutmischung in seinem Temperament. Seine Jugendjahre fielen, bis er zum Bewusstsein seiner Künstlerbegabung kam, in die Kreuzung aus der höchsten Blütezeit norwegischer Nachromantik — Björnson und Ibsen — mit dem Durchbruch des Naturalismus bei dem Dänen Brandes und den „Europäern". Die Bauernnovellen und das Vorzeitdrama hatten den Sinn der Jungen schon gefärbt, als das Drama der Gegenwart und die Problemdichtung mit ihren strengen Anforderungen an Charakter und unmittelbare Wahrheit gepredigt wurden. Begeisterung und Skepsis, Traum und bewusster Wirklichkeitsdrang kämpften einen ähnlichen Kampf und gingen dieselbe Verbindung ein, wie Familienerbe und Blutmischung in Werenskiolds eignem Künstlerleben, und rüttelten ihn auf, eine Grossthat in Norwegens nationaler Kulturarbeit zu vollbringen, die ihm einen unauslöschlichen Namen sicherte, noch ehe er sein 25. Jahr erreicht hatte.



ERIK WERENSKIOLD, AUS DER ZEIT DER SAGEN, DIE NÄCHTLICHE FLUCHT DURCH DEN WALD

Es war das alte Feld der Romantik, auf dem er erntete, aber in neuem Geist und neuer Kraft, in lebendigem Wirklichkeitssinn und Scharfblick als Jünger Björnsons und Ibsens zugleich. Als erste Kraftprobe wählte er die norwegischen Volksmärchen, die Jacob Grimm Jörgen Moe, einem der Herausgeber gegenüber „die besten, die es giebt" genannt hat.

Asbjörnsen wollte sie in illustrierter Ausgabe erscheinen lassen, und die Arbeit war mit Tidemand und Gude an der Spitze bereits in Gang gebracht.

Anfangs war es nur Werenskiolds bescheidener Wunsch, mit dabei sein zu dürfen — nicht ausserhalb zu stehen.

Er wurde im tieferen Sinne der Einzige. Der Einzige, bis er in Kittelsen einen kongenialen Mitarbeiter fand.

Was Tidemand mit seiner Romantik, seiner Emigrantenkunst und seiner deutschen Schule in der vorigen Generation nicht vermochte: das norwegische Volksleben in scharfem, ganzem, unverbrüchlichem Charakter wiederzugeben — wie das Volk sich im Volksmärchen spiegelt — das brachte nun der junge Schüler von Loefftz und Lindenschmit drunten in München zuwege. Infolge seines genialen Instinkts, der starken Wirklichkeitsphantasie und eindringlichen Selbstnachdenkens gelang es ihm mit einem Schlage, durch einen kräftigen Griff in das märchenhaft Phantastische genau die Wirklichkeitsseite des norwegischen Volksmärchens zu treffen. Was Asbjörnsen 1883 an Werenskiold als Dank für seinen Beitrag zu den kleinen Sammlungen schrieb, trifft ganz für diese ersten Zeichnungen zu: „Wie die Märchen unsere Litteratur zuerst auf das wirklich Nationale hinleiteten, sind Sie meiner Ansicht nach der erste, der in der Kunst

voll und ganz auf den Geist des Volksmärchens eingegangen ist.“

Hier ist eine vollkommen nationale Kunst in der Fremde geschaffen. Ohne der münchener Schule anderes als eine allgemeine künstlerische Ausbildung zu verdanken, hat der junge Künstler im Alter von 23—25 Jahren, aus Kindheits- und Jugendeindrücken schöpfend (nach einer einzigen Sommerreise 1878 nach Norwegens Bergthälern), mit seinen Märchenzeichnungen die Bildkunst in nationalem Geist auf gleiche Höhe mit der Litteratur gebracht. Die norwegische Kunst ist in der Tiefe seines Wesens nach Norwegen zurückgekehrt.



ERIK WERENSKIOLD, ILLUSTRATION ZU JONAS LIE

Auch nach seiner Heimkehr hat Werenskiold Jahre hindurch weiter als Märchenillustrator gewirkt und einen immer freieren und sichereren Stil gefunden.

Der feine dänische Kunstkritiker Karl Madsen, einer der Ersten in Europa, hat sich 1888 im „Kunstbladet“ mit grosser Wärme über diese Seite von Werenskiolds Kunst ausgesprochen, in der kein Norweger ihm gleichkommt.

Er hebt das Selbstverständliche in Werenskiolds Märchenillustrationen hervor, die Stimmungsfarbe des Kindergemüts, die das Märchenhafte gegenwärtig und vertraut wie Selbsterlebtes macht. Karl Madsen vergleicht ihn in dieser Hinsicht mit Rembrandt, der uns die Bilder der Bibel so kindlich

und vertraut gemacht hat. Er braucht starke Worte wie diese: „Es hat seit Rembrandt kaum irgendwo in der Welt einen Künstler gegeben, dem es annähernd geglückt wäre, uns in ähnlichem Entzücken zu fesseln wie Erik Werenskiold mit seinen Märchenillustrationen ... Man vergleiche sie mit Illustrationen aller andern Länder und — wenn man will — anderer Zeiten! Sie werden jeden Vergleich aushalten! Es giebt viele vortreffliche Illustratoren in unserer Zeit ... allein in Wahrheit keinen, der Werenskiold in irgend welcher Weise verdunkelt.

Fremde als Emigrantenkunst zu leben. Mit seiner sicheren Logik, mit seinem streng künstlerischen und nationalen Selbstbewusstsein, mit einem Gemeinsinn, der ihn zum direkten Nachfolger von Professor Dahl als Begründer eines norwegischen Kunstlebens machte, hat Werenskiold als das nationale Gewissen in unserer norwegischen Kunst und Kunstpolitik gewirkt — und wirkt noch immer so.

Ein so hohes Ziel hatte er sich nicht gesteckt als er begann, weder für sich selber, noch für die norwegische Kunst. Im Jahre 1876 schrieb er



ERIK WERENSKIOLD, DER SONNENSTRAHL

Es war für das nordische nationale Kunstleben selbstverständlich von grosser Bedeutung, dass Werenskiolds Märchenillustrationen, — die Madsen 1888 mit Recht „das schönste und stolzeste Denkmal“ nennen durfte, das die norwegische Kunst jemals errichtet hatte — auch im stande waren, sich draussen, dem Besten unserer Zeit ebenbürtig, als *europäische* Kunst Geltung zu verschaffen. Es hat Werenskiolds Selbstgefühl und Autorität gesteigert und ihn in seiner selbstverständlichen Führerstellung bestärkt, als es im Ernst galt daheim die norwegische Kunst zu „naturalisieren“, die allzulange gezwungen war in der

von München nach Haus: „Wenn es mir möglich ist, will ich, mit Ausnahme einiger Abstecher nach Haus, mein Leben lang im Ausland bleiben, da ich sonst nicht glaube, es zu etwas bringen zu können.“

❋

Ueber seinen Aufenthalt in München, vom Herbst 1875—1880, wo vor allem Lindenschmit ein warmes Interesse für ihn gezeigt hat, schreibt Werenskiold in seinen selbstbiographischen Aufzeichnungen: „Alte Meister verstand ich nicht; der dunkle Galerieton war für meine bäurischen Natur-Augen unverständlich. Nur Rembrandt

wirkte durch seinen malerischen Sinn und seine tiefe Innerlichkeit auf mich und hat immer stärker als alle andern Maler auf mich gewirkt."

„In München befand ich mich in permanenter Opposition zur ganzen Kunstrichtung."

Wie durch die Naturkraft eines Gravitationsgesetzes zog die französische Kunst in diesen Jahren die jungen Fortschrittler zu sich hin; als die letzte Konsequenz der Entwicklung eines ganzen Jahrhunderts nach den Grundsätzen Jean Jacques Rousseaus rief der französische Naturalismus — als Freilichtmalerei und als Impressionismus — alles Zurückgebliebene und Versäumte wach.

Werenskiold war ebenso durch das ursprüngliche Naturerbe vom Vater für die Positivität und strenge Logik französischen Geistes prädestiniert, wie durch seine Entwicklung und die Geistesströmungen daheim und draussen. Als er 1880 in München die erste Probe seiner Kraft als Freilichtmaler in „Eine Begegnung" gab, einem Bilde, das dort wie daheim durch seine unmittelbare Schlichtheit und Poesie grosses Aufsehen erregte, war er schon — seit der internationalen Kunstausstellung im Jahre vorher — aus eigner Anschauung von der Ueberlegenheit der Franzosen überzeugt und entschloss sich dazu, von München aufzubrechen, um „in Paris die Feuerprobe zu bestehen."



ERIK WERENSKIOLD, HERRENBILDNIS

Obwohl Germane im Grunde seines Wesens fühlte er sich künstlerisch bald heimisch und gestärkt in seinem Selbstbewusstsein und in seinem Vertrauen auf seine Begabung wie sein Ziel.

Die nächsten Jahre waren zwischen angespannter Arbeit — im Winter in Paris, im Sommer in der Regel daheim in Norwegen — und dem Kampf um den Durchbruch der neuen Gedanken in Norwegens Kunstleben geteilt, bei dem er Frits Thaulow und Christian Krohg als Kampfgenosse zur Seite stand.

„Ein Bauernbegräbnis", das er draussen im Freien während eines dreimaligen Sommeraufenthalts in Telemarken 1883—84—85 unter der wechselnden Stimmung dreier Jahre gemalt hat, bildet in vieler Hinsicht einen Wendepunkt in Werenskiolds Künstlerleben, den endgiltigen Abschluss der Lehrjahre in Paris. Er fühlte, dass er hier „die naturalistische Form in der Malerei bis zur äussersten Konsequenz getrieben hatte", und erst jetzt „verstand er den Impressionismus richtig". Und von nun liess er sich im Ernst in Norwegen nieder.

Der französische Naturalismus mit seiner Weltsprache hat viele Künstler zu Parisern und „Europäern" gemacht. Doch in Werenskiold hatte das Nationale sich bereits zu stark entwickelt. Wer schon in seinen frühesten Lehrjahren den vollgültigen Ausdruck für das norwegische Volksleben gefunden hatte, wie es sich unreflektiert, unmittelbar im Volksmärchen spiegelt, der konnte kein Künstlerleben als Kosmopolit leben. Es war darum Werenskiold und nicht seine mehr kosmopolitischen Kampfgenossen, der ein nationales Programm für die

norwegischeKunst aufstellte. Durch diesesProgramm, von dem er nie abgewichen, ist er auch selber an Innerlichkeit und eigentümlicher Tiefe gewachsen, wenn es einen grossen Künstler auch viele Opfer kostet, in einem kleinen und kulturarmen Lande zu leben.

Aber wie er selber einen europäischen Namen besitzt, hat er den Weg zu Europa auch stets offen gehalten. Noch spät, im Jahre 1888—1889 reiste er, im Drang grössere und mehr monumentale Formen zu gewinnen nach Paris, um unter Bonnat zu zeichnen.


ERIK WERENSKIOLD, DIE GEFANGENEN

Den Impressionismus selber — als Farbendekomposition, nicht als Kontrastwirkung — gab er verhältnismässig früh auf. „Ich verliess diese Art von Impressionismus", schrieb er, „weil ich mit der starken Auflösung der Farbe keine Festigkeit der Formen erreichen konnte."

Ueberhaupt ist Werenskiold sicherlich grösser als Zeichner denn als Maler, trotz der vielen hervorragenden malerischen Eigenschaften seiner Kunst. Als Zeichner ist er im höchsten Sinne Kolorist. Dagegen ist sein Auge für die Farbe als solche nicht auf der Höhe mit seinem wunderbar feinen Gefühl für sie als Wert (in weiss und schwarz). Aber mit der selbstbewussten Energie, die alle seine künstlerischen Kräfte unter seinen Willen zwingt, hat er auch in seiner Malkunst seine koloristische Kraft in unverbrüchlicher Treue gegen sein künstlerisches Prinzip, das die Natur ohne Schminke will, von Sieg zu Sieg geführt.


ERIK WERENSKIOLD, DER STERBENDE HAUPTMANN (ILLUSTRATION ZU JONAS LIE)

Den Drang zum Monumentalen, der Werenskiold 1888 zu Bonnat nach Paris führte, haben die Zeitströmungen und seine eigne Entwicklung in den 90er Jahren noch mehr gesteigert. Eine kurze italienische Reise infolge der Einladung seines treuen und interessevollen Freundes, des Malers Bernt Grönvold im Jahre 1895 — hat diese Seite seiner Kunst gefördert, wie sie ihn auch von allem befreite was „Richtung" hiess. „Ganz man selbst zu sein, mutig und aufrichtig, ist *alles* in der Kunst, andere Richtungen braucht man nicht." Es sind seine selbstbiographischen Aufzeichnungen, die ich hier wieder citiere. Der Schluss dieser Notizen wird uns zeigen, wie er die Kunst und ihre Aufgaben nach 30jähriger Entwicklung in unverbrüchlicher Treue gegen sich selber und sein künstlerisches Gewissen anschaut.

„Inzwischen hatte ich in den 90er Jahren Illustrationen zu Snorres Königssagen geliefert. Das führte mich zu grösserer Vereinfachung und einer mehr abgewogenen Komposition. Zugleich musste ich mich in mittelalterliche Ornamentik hineinversetzen. Hier traf es mich gewaltig, dass das Mittelalterliche so fest, so breit und stark war, während das Moderne schlaff und weich verfliesst. Das kam daher, dass das Mittelalterliche kräftig von einer ornamentalen Grundform oder architektonischen Einteilung zusammengehalten wurde und die Ornamente ganz, dicht, abgerundet, voll, niemals schwach

und willenlos hineinwachsen. Jede Form und jede Linie hatte immer Fühlung mit der benachbarten."

„Bei der Ausschmückung von Nansens Speisezimmer, die ich in Arbeit habe, und die noch jetzt (im Juli 1904) lange nicht fertig ist, kamen mir folgende Gedanken:"

„Der Naturalismus hat einen unermesslichen Stoff aufgehäuft, eine unermessliche Menge zerstreuter Naturbeobachtungen. Er hat eine gesunde, feine und wahre Kunst geschaffen. Aber durch seine strenge Forderung stetiger Beziehung zur Natur band er die Phantasie, machte er alles so schwermütig und hinderte die starke persönliche Entfaltung."

„Durch Einführung der Gesetze über die Komplementärfarben u. s. w. wird der Stoff handlicher gemacht. Denn überall wo ein Gesetz hineinkommt, werden die Dinge einfacher. Man versteht, warum die Dinge wirken wie sie es thun, erinnert sich ihrer besser und kann sie leichter mit der vollen Kraft darstellen, die die Kenntnis der Wirkungsmittel verleiht. Also durch ein Verstehen der Gesetze wird die ungeheure Mannigfaltigkeit der Beobachtungen handlicher."

„Gleichzeitig haben die Japaner, Puvis de Chavannes und andere die dekorative Seite der Kunst, den Ausschmückungsgedanken wieder belebt, den die Wirklichkeitsbeobachtungen sterben lassen und vergessen hatten. So öffnet sich mit einemmal der Weg zu einer freien und starken persönlichen Entfaltung auf Grund der Naturbetrachtungen — einem Grund, den Naturalismus und Impressionismus gelegt haben. Denn es ist dumm, es wie jene Schriftsteller zu machen, die aus Abscheu vorm Naturalismus zu Katholicismus und Mysticismus übertraten und riefen: „Der Naturalismus ist der Feind!" Das ist ja nur kindisch. In all den kleinen Bewegungen, im Mysticismus, Symbolismus und allen andern „Ismen" ist nur ein vernünftiger gemeinsamer Zug, das Bestreben das Dekorative einzuführen, sich *in sofern* von dem Zwang des Naturalismus zu befreien. Darum sterben die Richtungen selber einen schnellen Tod, während die Kunst ruhig auf Grundlage des 19. Jahrhunderts der grossen Renaissance entgegensteuert, und diese beginnt eben jetzt... Starke persönliche Entwicklung ist die Bedingung für jede hohe Blütezeit."



ERIK WERENSKIOLD, ILLUSTRATION ZU JONAS LIE



ERIK WERENSKIOLD, ILLUSTRATION ZU JONAS LIE

*

Wenn Werenskiold bei Ibsen und Björnson sitzt und ihre Porträts malt, ist er ihnen in seiner Intelligenz, seiner Menschenkenntnis, seinem psychologischen Scharfblick geistig ebenbürtig. Nicht nur als Künstler, sondern auch als Mann ist Erik Werenskiold einer der norwegischen Ersten. Seine Gestalt als öffentliche Persönlichkeit hat sogar eine mehr ausgeprägte Kraft als seine Kunst; seine Beiträge zu den politischen Diskussionen haben eine Macht, die ihnen bleibenden Wert verleiht.

Sehen wir sein gesammeltes Lebenswerk, so überragt ihn kein nordischer Maler an innerlich zusammengefasster Stärke und geistig beherrschter



ERIK WERENSKIOLD, MÄDCHENPORTRÄT



ERIK WERENSKIOLD, ZEICHNUNG

Kraft; und was die Vielseitigkeit seiner Geistesgaben anbelangt, die in seiner Bildkunst zu Tage tritt, wird es nur Wenige geben, die weitere Gebiete umspannen als Werenskiold.

Die Verbindung des Milden mit dem Starken ist das Eigentümlichste an seinem Künstlergemüt. Keiner ist in bewusster Selbstbeherrschung konsequent wie er. Nicht zum wenigsten hat jenes reife Gleichgewicht mitten in einer gährenden und traditionslosen Zeit ihm die sichere, grundlegende Stellung in unserer Kunstentwicklung gegeben. Er hat — wie Eilif Petersen und Gerhard Munthe — was der norwegischen Kunst notthut, eine sichere, selbstdisciplinierte Kultur. Er ist geborener Aristokrat als Künstler, trotz des Modernen und seiner schlichten Geradheit. Seine Kunst hat Stil, sogar in ausgeprägtem Sinne —, persönlichen Stil.

Durch seinen psychologischen Scharfblick und seinen überlegenen Geist ist er als Porträtist Norwegens tiefster Menschendarsteller geworden. Er fasst die Persönlichkeit von innen heraus auf und hält das Physiognomische in allem, im Mienenspiel, in der Handbewegung, der Haltung fest. Ein Porträt wie das von Ibsen in der norweger Nationalgalerie — von 1895, unmittelbar nach der italienischen Reise — oder von Björnson in der dänischen Nationalgalerie ist monumental in Form wie Geist. Das Porträt der Pianistin Erika Sie Nissen in der norweger Nationalgalerie — ein früheres als das von Ibsen — ist wie ein Gedicht über die Musik und den Schmerz des Lebens.

Seine seelenvolle Innerlichkeit macht ihn zu dem feinen Wirklichkeitsdichter, er besitzt, was Jonas Lie bei ihm „die Glückshand, die den Duft



ERIK WERENSKIOLD, KNABENBILDNIS

rettet" nennt. Er folgt „dem Sonnenstrahl" innen im Gemüt des armen geistesschwachen Betteljungen, indem das lebensfrohe Mädchen ihm die Blume schalkhaft darbietet. Wir hören die Wiege gehen im stillen Kämmerlein, wo die beiden Kleinsten allein zu Haus sind. Wir hören die Pferde am milden Sommerabend im kurzen Gras am Wasser weiden — —.

Werenskiold begegnet dem Dichter von „Hof Gilje" im intuitiven genialen Sonderblick fürs Leben.

*

In der Darstellung, die Werenskiold uns von seiner Anschauung über die Entwicklung der Bildkunst unserer Zeit, wie von seiner Ansicht über ihre Zukunft gegeben, liegen seine eigne Kunstentwicklung, die Resultate seiner künstlerischen Lebenserfahrung für uns zusammengefasst.

Sie ist die Anschauung eines Mannes, der auf dem weiter baut, was gebaut ist, eines in sich gefestigten Geistes, der klar über sich selber und sein Lebenswerk ist und darum nicht wankelmütig, sondern konsequent.

Es ist eine glückliche Generation, jene Generation norwegischer Künstler, die um 1850 herum geboren sind, Gerhard Munthes und Erik Werenskiolds Generation.

Die Romantik, die ihre Jugend befruchtet und für eine Weile von der Weltbewegung, die man den Naturalismus des 19. Jahrhunderts genannt, aus ihren Herzen verdrängt wurde, ist in ihnen als Neuromantik wiedergeboren, aber gesund, zielbewusst, wie bei einem der Lebenserfahrung hat, auf der er weiter bauen kann — Werenskiold mehr konsequent dem Gewonnenen treu, Munthe mehr radikal neu schaffend, darauf bedacht Vernachlässigtem abzuhelfen.

Wir fühlen eine grosse Weite — und eine Vertiefung — durch Werenskiolds Worte — — Die neuromantische Strömung hat die Phantasie wieder gelöst und zahllose Zugänge für eine neue dekorative Kunst geöffnet. Nun ist für unsere Maler abermals die Zeit gekommen an historische Aufgaben heranzugehen, die sie, von einem richtigen Instinkt geleitet, der sie zurückhielt das ferne Leben der Vergangenheit mit der aus dem Naturalismus hervorgehenden Illusion zu schildern, zwanzig Jahre lang liegen gelassen. Jetzt sind Norwegens Königssagen — ein noch ehrwürdigeres Volksbuch als die norwegischen Volksmärchen — als illustriertes Werk überall in den norwegischen Häusern verbreitet. In vielen Bildern haben Munthe und

Werenskiold das klassisch Vollkommene erreicht, Gerhard Munthe als der eigentlich Führende im Dekorativen, Werenskiold als der Stärkste in Lebensdarstellung.

Die zwanzig Jahre, die Werenskiolds Zeichnungen zu Snorre von seinen ersten Märchenzeichnungen trennen, zeigen eine durchgreifende Entwicklung in seinem Formgefühl: vom Impressionismus hat er gelernt alle unnötigen Einzelheiten abzustreifen und den Eindruck in einer geistig verkürzten Form, einfacher und grösser und darum auch mehr dekorativ und monumental zu geben.

Aber über dem Geist dieser Zeichnungen liegt die gleiche schlichte Natürlichkeit Werenskiolds, die alles Theatralische fernhält.

Was Karl Madsen 1888 an der Zeichnung — der Form — in Werenskiolds Märchenillustrationen hervorhebt: „das eigen merkwürdige Wunder daran ist, dass sie Keckheit und Schönheit in höhere Einheit aufgehen lässt,“ gilt in noch grösserem Maasse von der Zeichnung in seinen Illustrationen zu Snorre, die das Werk eines noch mehr entwickelten und bewussten Künstlers sind.

❊

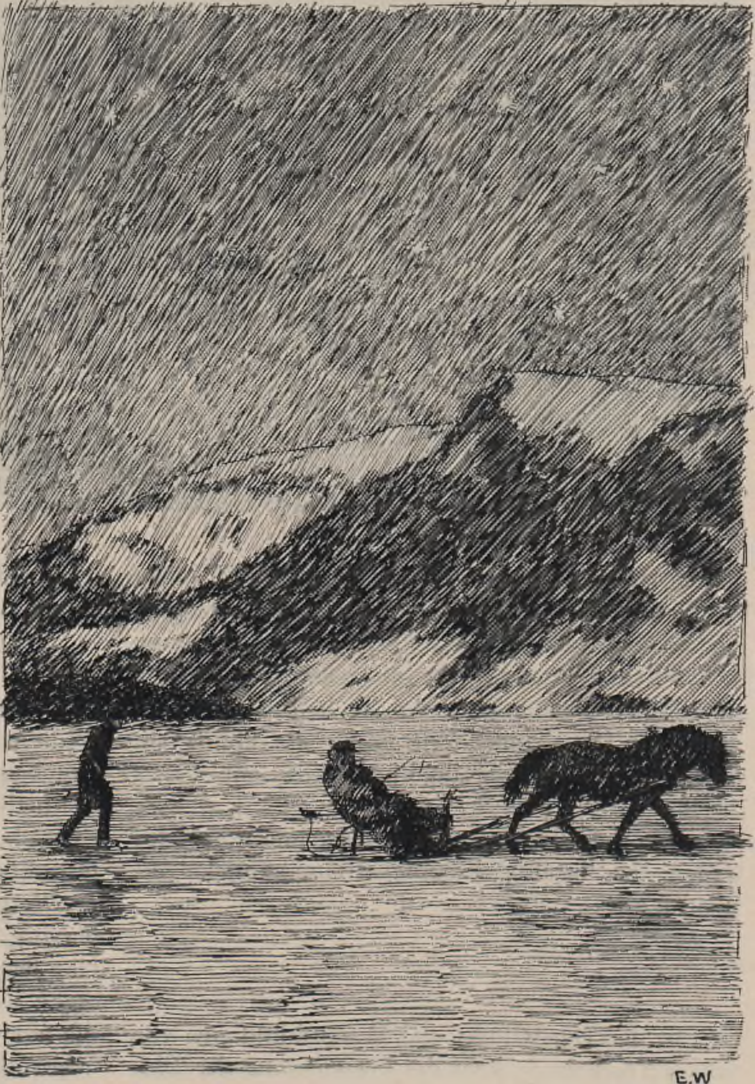
Der Dichter, der einmal Eindrücke in sich aufgenommen hat, verträgt einen weiteren Abstand von der Welt die er schildert, als der Künstler.

Jonas Lie hat fern in Paris während jahrelanger Abwesenheit von der Heimat aus seinem unendlichen Schatz der Erinnerungen schöpfen können und mit dem Sonderblick der Intuition ein Stück Norwegen in „Hof Gilje“ geschaffen, das für alle Zeiten ein klassisches Bild des Familienlebens in einem Beamtenheim auf dem Lande um die Mitte des 19. Jahrhunderts, ehe Eisenbahnen und Telephon die Ruhe des Lebens zerstört und zerstückelt hatten, bleiben wird.

Wäre Werenskiold draussen in der Fremde geblieben wie Jonas Lie, hätte er niemals sein kongenialer Mitarbeiter in diesem doppelt klassischen Werk sein können.

Dieses Werk hat Werenskiold mit verschiedenen Zwischenräumen ein halb Dutzend Jahre hindurch beschäftigt, viel länger als Snorre, im ganzen genommen wohl eine noch grössere Spanne von Zeit als die Volksmärchen. In keinem Werk hat er sich so ganz gegeben: soviel von seinem feinen Blick fürs Leben, soviel von der Poesie seines eignen feinen Gemüts, soviel von der Erfahrung seines eignen Lebens in Freude und Leid, zuerst aus seiner Kindheitsheimat auf der Festung Kongsvinger bei seinem Vater, dem alten Hauptmann, und seiner Mutter, unter den vielen Geschwistern, später aus dem Familienleben, das er selber aufbauen durfte.

Ein kongenialeres Zusammenarbeiten zwischen Dichter und Künstler wird nicht zu finden sein. Jonas Lies Dichterblick fürs Leben — in sich selbst mehr „visuell“ als der Blick der meisten Dichter —



ERIK WERENSKIOLD, ILLUSTRATION ZU JONAS LIE



ERIK WERENSKIOLD, ZEICHNUNG

hat Werenskiolds Künstlersinn — der zugleich ein Dichtersinn ist — inspiriert weiter zu dichten, was immer des echten und grossen Illustrators Aufgabe ist.

Werenskiolds Aufgabe ist jedoch ungleich schwieriger gewesen als Jonas Lies. Als der ältere an Jahren hatte Lie Erinnerungen aus Zeiten, die er selbst erlebt hat; als der jüngere hatte Werenskiold nach historischen Studien über Zeitmilieu und Kostüme Zeiten lebendig zu machen, die er selber nie gesehen. Aber die Studien sind in seiner Kunst verborgen, als wäre er Augenzeuge von allem gewesen.

Hierin liegt das Unvergleichliche. Es ist ein Zauber darin wie im Märchen. Das ist Leben. Das ist Geschichte. Die „Hof Gilje" zum ersten Mal im Geleit von Werenskiold kennen lernen, sind zu beneiden.

Wenn „Hof Gilje" von Werenskiolds Hand bald fertig vorliegt, wird sein — und Lies — Werk nicht nur Norwegen von neuem für beide erobern. (Es wird ein Volksbuch werden wie die Volksmärchen, wie sein Snorre). Sondern die Welt draussen wird ein Stück Norwegen — in Menschenleben und Natur — kennen lernen, wie durch eignes Anschauen, wie etwas Vertrautes und Liebes.

Dies ist Werenskiolds Lohn dafür, dass er sich entschloss in der Heimat zu leben. Er hat ein Werk geschaffen, das als Ganzes die reichste, vollkommenste Menschendarstellung ist, die die junge norwegische Kunst bis zum heutigen Tage geschaffen. Er behauptet durch dieses Werk seine Stellung als tiefste und centralste Gestalt in Norwegens nationaler Kunstentwicklung.



ERIK WERENSKIOLD, ILLUSTRATION ZU JONAS LIE



MATTHIAS GRÜNEWALD, UNTERREDUNG DER HEILIGEN ERASMUS UND MAURITIUS

IN DER MÜNCHENER PINAKOTHEK

VON

JAN VETH

WENN von Zeit zu Zeit meine Reiseroute über München führt und die Chance sich bietet, mich dort einen halben Tag aufzuhalten, so verschwende ich keinen Athem daran, dem mehr oder minder modernen Kunstkram im Glaspalast oder in der Secession nachzurennen, sondern ich eile an den tötlich langweiligen Säulenbauten auf dem dreifach dumpfen Königsplatz entlang — ich haste mit verdoppelter Geschwindigkeit an den leeren Versteinerungen stümperhaften Grössenwahns vorbei, nach dem gesegneten Palast der Malerei aus früheren Tagen, um dort im Bewundern der grossen Alten einen vollen Zug ewiger Jugend zu trinken.

Schon unterwegs verkehre ich in Gedanken mit Meister Grünewald, den ich dort vor Andern feiern werde! Denn wie das dresdener Museum in seiner sixtinischen Madonna, wie Cassel in den Rembrandts, wie Berlin vielleicht in den Seitenflügeln des Lamms Gottes, so besitzt die münchener Pinakothek ihren köstlichsten Schatz in dem gewaltigen Altarmittelstück, von dem, den schon Sandrart als einen eingezogen melancholischen Sonderling gekennzeichnet hat.

Ich denke zurück an das, was ich anderswo von seiner spärlichen Arbeit schauen durfte. Der isenheimer Altar im Museum zu Colmar blieb mir nicht mehr scharf genug gegenwärtig, mit wie dankbarem Gemüt würde ich ihn noch einmal wiedersehen. Die herzbeklemmende Beweinung Christi in Aschaffenburg hingegen und die beiden entzückenden Grisaillen im Archiv-Museum zu Frankfurt habe ich fast Zug für Zug im Gedächtnis. Aber über allem steht der gekreuzigte Christus aus Karlsruhe mir in seiner gigantischen Kraft ungeschwächt vor dem Geiste.

Was man in der alten Pinakothek von dem fabulösen Maler findet, ist von anderer Art. Anstatt dieser wütenden Ausgelassenheit wie von einem Besessenen, zeigt er hier in einer wohl sehr gewagten aber dabei tief harmonischen Orchestration eine schwere gezähmte Spannkraft wie von einem demütigen Riesen. Aber doch, und scheint er sich auch zu zähmen, so spürt man auch hier den Sonderling von fast übermenschlichem Gestaltungsvermögen; einen, dem alles Fassliche und Unfassliche der sichtbaren und unsichtbaren Welt durch das wühlende Hirn gespukt hat.

Der überlebensgrosse heilige Mauritius, prunkend in einem blankstählernen Harnisch von selten wuchtiger Rundung und mit einem aus Gold ciselierten Kranze auf dem pausbäckigen Mohrenkopf, tritt mit einer schwungvollen Gebärde von fast

gequälter Kriegerhaftigkeit, an den heiligen Erasmus heran, der, in eine von goldkäferfarbig funkelndem Brokat steifstehende Stola gekleidet, mit der Rechten auf sein Märtyrerattribut, die Winde mit Gedärmen, mit der Linken auf den Krummstab gestützt steht, und unter einer überschweren Mitra leidenden Stolz im blassen geblähten Antlitz trägt. Hinter diesem majestätischen Bischof ein greiser Kapitular, hinter dem soldatesken Sanct Mauritius einige nur zum Teil sichtbare Kriegsknechte, in weinroten, stahlblauen, rehbraunen und purpurnen Tönen. Wunderlich, dies und der matte Glanz des blanken Harnisches, und die Farben wie von Tulpen und Flammen, es ist alles von der grössten Verfeinerung, aber — und hier liegt das Wunderliche — all diese Feinheiten thun dem monumentalen Schwung keinen Eintrag. Wir stehen hier vor einem Werk edelster Abgeschliffenheit, aber dieser Schliff hat die Kanten daran nicht abgerundet noch die Ausgiebigkeit des Ganzen geschmälert, — er hat im Gegenteil an der Elasticität des Schnittes das Freie, Stolze, Beflügelte noch verstärkt. Grünewalds Prunkliebe hat nicht einmal einen Hauch von Weichlichkeit. Sie ist ganz Kraft, ganz blutreiche Männlichkeit, ganz Stolz. Aber es ist bei diesem ungeduldigen Zeitgenossen des grossmächtig apostolischen Albrecht Dürer, als ob er Tizians Pracht, Rubens' verschwenderischste Fuge, die Grandezza der Spanier, etwas von der Löwenklaue Rembrandts und sogar die decorative Kühnheit der Japaner voraus empfunden hätte und dies alles mit der nur dem Deutschen eigenen Fähigkeit, Traumgesichte zu gestalten, vereinigt habe zu dem gewaltigen Wurf seiner unverstandenen Kunst.

Denn unverstanden ist der köstlichste Maler, den Deutschland je gebar, auch noch in unseren Tagen. Dies Gemälde mag das seltsamste sein in all dem Reichtum den die Pinakothek an Prachtstücken bietet, der kunstfreundliche Museumsbesucher troddelt, links und rechts den Kopf reckend, ruhig daran vorüber. Und die wohlerzogene Masse, überall auf der Suche nach dem distinguierten Gemeinplatz, der sie mit sich selber versöhnt, schlendert durch diesen und die folgenden Säle weiter bis in jenes letzte Kabinett links mit den spanischen Namen, wo die Murillos hängen. — Hier, meinen sie, sind sie vor dem eigentlichen Schatz der Galerie angelangt.

In der That, die Fremden drängen sich vor diesen Bildern, und wohl am meisten vor den sevillanischen Betteljungen, bei dem Traubenkorb, die mit Recht als bestes Specimen ihrer Art gelten. Von den Kopisten werden sie ewig und erblich belagert. Die Bilderläden der ganzen Welt können immer neue Münze daraus schlagen. Ihre doch nicht allzu billige Beliebtheit, die mit der von Schillers Balladen verglichen werden kann, ist von der Art, dass Leute, die sich sonst um Malerei nicht kümmern und den herrlichen Velazquez nicht kennen, mit höchstem Entzücken darüber reden. Aber ein Maler, wie steht der Maler denn eigentlich diesen Dingen gegenüber?

Es giebt wahrscheinlich niemand, der Murillo bis auf die Nieren geprüft, kühner und treffender ihn charakterisiert hat als es Jozef Israëls in seinem Buch über Spanien gethan, jedoch da spricht er über Murillos Heiligenbilder, über diese seligsprechenden Gemälde, wie er es artig nennt. Hier haben wir nun aber den Andalusier mit beiden Füssen auf der Erde und durchaus im Genre. Wir können ihm hier also näher kommen, ihm besser folgen, ihn leichter kontrollieren. Lernt man ihn denn in diesen gut durchmodellierten sevillanischen Gassenbuben auch mehr bewundern?

Aber wie Gassenbuben? Dies sind doch keine echten Gassenbuben. Es sind Gassenbuben zum Streicheln mit weichen, wohlgeformten Gliedern, schön gekämmtem Haar und sorgfältig drapierten Lumpen; komplett ausstaffierte Bettelkinder, die fix und fertig dastehen um auf der Stelle von einer adligen Dame in den Wagen gehoben und dann flugs in fesche salonfähige Knaben verwandelt zu werden.

Auch abgesehen von den reichlichen Leckerbissen, an denen sie sich gütlich thun, ist die ganze Sphäre eine besonders behagliche. Bei dem linken Knaben ist der Korb, woraus er sich die strotzende Traube genommen hat, zwar auseinander gegangen, aber die Reiser scheinen sich nur gelöst zu haben, um sich zierlicher emporzuschlängeln und sich so mit den Rebenranken in der Melodie der Linien messen zu können. Bei dem auf der rechten Seite haben wohlwollende Fliegen sich freundlich auf eine nach allen Regeln der Kunst angeschnittene Melone postiert, die festgehalten wird von einer hübschen Hand mit fast appetitlichen Trauernägeln. Und vier nackte Lausbubenfüsse zeigen uns insgesamt weiter nichts anderes Unrechtes als den Staub an einer absichtlich uns zugewandten Sohle, und der Schmutz an diesen nackten Füsschen mutet uns an wie das reinste Marzipan.

Dies ist nun alles schön und gut und das

Idyllische hat als Kunstgenre ebensogut seine Berechtigung wie etwas anderes. Aber was uns hier verstimmt, ist gerade der auch durch die Stilllebentugendhaftigkeit geweckte Schein von nackter Wirklichkeit, der doch allzusehr an das Feigenblatt mahnt. Denn es will unzweifelhaft Realismus sein, worauf diese perfekte Malerei sich gründet, aber dies ist solcher Realismus, worin die Feile jede Kante spiegelglatt geschliffen hat. Solch ein überpolierter Realismus, in dem die Ungeniertheit liebreizend, der Schmutz süss, das Verlotterte wohlgenährt, das Gemeine verführerisch wird.

Es ist ein mit duftenden Oelen gesalbter Realismus, der tagsüber parfümiert, jeder störenden Derbheit ausweicht und des Nachts in einem Futteral aufgehoben wird, um des morgens wieder wohlriechend und staubfrei daraus hervorgeholt zu werden. Es ist ein Realismus, der jeder Gewagtheit taktvoll aus dem Wege geht und weit davon, die Lebenswurzel blosszulegen (und mit hierin liegt seine unfehlbar populäre Anziehungskraft), verzuckerte Blümlein darüber streut. Es ist ein salonfähiger, tableau-vivantartiger Zucker- und Zimt-Realismus, welcher bei aller äusserlichen Vollkommenheit von geschmackvollem und beschämend tüchtigem Vortrag, doch in seiner leiernden Geschlechtslosigkeit einen lechzen lässt einerseits nach der chevaleresk höfischen Grazie eines van Dyck, andrerseits nach den echten Vagabunden des Adriaan Brouwer und den göttlichen Gewaltthaten des Dyonisos Rubens. In keiner anderen Kollektion findet man ihn reicher, vielseitiger, königlicher als hier in der alten Pinakothek, wo man nicht weniger als 87 Nummern auf seinen Namen antrifft. Und ein gut Teil darunter gehört in der That zu seiner allerköstlichsten Ernte. Der Raub der Töchter des Leukippos, die Löwenjagd, der Sturz der Verdammten, die Gefangennahme Simsons, die Amazonenschlacht, der bethlehemitische Kindermord .... was sind das alles für ruhmreiche Fanfaren von Bewegung ausposaunender Kraft! Aber wenn ein wohlwollendes Wunder bescherte, dass mir unter so vielen hochjubelnden Werken eines auszuwählen gestattet wäre, ich würde wohl hauptsächlich schwanken zwischen 2 Bildern von kleinerem Umfang, zwischen dem betrunkenen Silen und dem Brustbild der Helene Fourment. Mit Ausnahme eigentlich der Hauptfigur ist der trunkene Silen eine wahre Pracht, und es ist vor allem die blonde Paniska im Vordergrund, die mich unwiderstehlich darin anzieht.

Dieses überüppige, übersaftige junge Weib, im Rausche über die Erde gebeugt, indem sie ihre hitzigen, gierigen Jungen, mit den bocksbärtigen, gehörnten Köpfchen, schlürfend an ihren vollen schwerbewarzten Mutterbrüsten hängen hat, diese



MATTHIAS GRÜNEWALD, DER GEKREUZIGTE CHRISTUS IN DER KARLSRUHER GALERIE

in einem unglaublichen Elan aus Milch und Blut und Fleischeslust schäumend gemalte trunkene Dirne, deren träumende linke Hand noch wohlbehaglich im wonnigsten von ihres Jungen molligem Fleisch herumwühlt, diese Prachtschöpfung der grande bête éternelle — sie ist die Muse von Rubens' kolossalster und offenherzigster Arbeit, sowie die reizende Helene Fourment gegenüber, die mit so kindlicher Grazie die rosige Hand in den seidengefütterten Handschuh steckt, das höchste seiner höfischen Entzückungen verkörpert.

Wer diese blonde Büste nicht kennt, weiss nicht was Rubens, der Rubens in seinen fünfziger Jahren, an sensueller Zartheit in sich trug.

Man kann schwerlich weiter entfernt vom starr Trockenen sein, als in solcher Malerei. Eine Sphäre von etwas duftend Betäubendem weht uns lind daraus entgegen. Nie hat Rubens das lieblichstrahlende von jugendlichem Frauenfleisch so gemalt wie in dem, unter jenem perlenumschnürten Hals, aus jungem Blut und Perlmuttertönen pulsierenden, silbersüssen Busen dieser kleinen blonden, wie saftiges Obst verlockenden, von Liebesaromen umwehten vlämischen Frau. Das von weissen Federn tändelnd umspielte Köpfchen, etwas schüchtern unter der Huld des heissen Liebhabers, die prangende Wonne dieses jungen Busens, sie sind gekost und geküsst mit dem Pinsel. Die Farben des lachenden Regenbogens hat er in einem silbernen Spiegel aufgefangen, um darin die würzige Lieblichkeit seiner blonden Liebsten auszujubeln. Und diese ganze in Liebe getauchte Malerei



PETER PAUL RUBENS, DER TRUNKENE SILEN



PETER PAUL RUBENS, HELENE FOURMENT

erscheint wie ein einziger Kuss, ein einziges Lied, ein einziges Liebesflehen.

❀

Beim Weggehen bleibe ich noch einmal vor dem Grünewald stehen. Das Bild ist von hoher Vornehmheit, und dennoch: ist seine Kreuzigung in Karlsruhe nicht noch undenkbarer? Bei diesem Mauritius konnte ich noch an eine Verwandtschaft mit andern Grossfürsten der Malerei denken. Aber lebt da in jenem sich zusammenkrampfenden Christus nicht etwas, was nie ein anderer auch nur annähernd gesagt hat? Die religiöse Kunst hat im ganzen die Leiden des Heilandes am stärksten ausgedrückt in dem Schmerz und dem Entsetzen, welche Jesu Tod bei den Umstehenden hervorruft. Bei Grünewald ist es nicht die Abspiegelung von Christi Leiden auf Johannes und Maria, auf der im Wesentlichen der Ausdruck ruht. Christus ist hier übrigens nicht der gelassene Sohn Gottes in seinem siegreichen Tod, er ist hier der Jesus von Nazareth, der (wie Huysmans es uns klarlegte) als höchstes Sühnopfer in dem grauenhaftesten fleischlichen Leiden alle himmlische Majestät abgelegt hat, er ist der nicht symbolisch Gekreuzigte, in dem der Mensch leiblich alles ausgelitten und ausbüsst hat. Und es ist dieser Mensch-Christus selbst, der in seinem hündischen Martertod uns so unmittelbar und maasslos ergreift.

Gegen einen dunkel-indigo Himmel erhebt sich über dem tiefgelegenen Horizont riesenhaft das lastgebogene Kreuz von ungezimmertem Holz, woran der schwere Körper, schmählich, wie ein Schwein am Gestell festgenagelt hängt. Die enorme Dornenkrone spukt wie ein Fieberbrand um das von schauderndem Wehe ratlos verzogene, lappig auf die Brust gesunkene schwarzgerostete Wrack von einem Kopf. Der kolossal gewölbte Brustkorb ist grässlich verkrümmt und verhangen. Der aufgeblasene Bauch quillt von giftiggrün verbluteten Leichenwunden. Die ausgerenkten, aus dem Achselglied herausgezogenen Muskelarme krümmen sich aufwärts wie gemarterte Schlangen, um sich an den sehnigen Pulsen entlang auszuringen in den zernagelten Händen, die flehend gespreizt zum dunkeln Himmel gewrungen sind. Und die unter den ausgefransten Fetzen seines zerlumpten Hüftentuchs schlapp herabhängenden zermalmten Beine, voll Splitterwunden und Dornenkrehlen und Geisselbeulen, krampfen sich ungeheuerlich aus in die um den einen Nagel, der sie übereinander nietete, aufgerissenen und aufgeschwollenen, wie zu rauhen Klauen versehrten und verschwärten Füsse.

❊

Ja, dieser Angsttraum ist in der kreischenden Krassheit der zersetzendsten Realität, mit der Wollust des Schauderns und dem Zernagen des Wahnsinns, wie aus stockendem Blut gemalt mit einer brüllenden brandenden Kraft — so wie da weder vor noch nach Grünewald von einem andern je gemalt wurde.



SCHREIBKASTENDECKEL IM KORINSTIL, UM 1700 (SAMMLUNG JACOBY)

JAPANISCHE KUNST

VON

JUSTUS BRINCKMANN



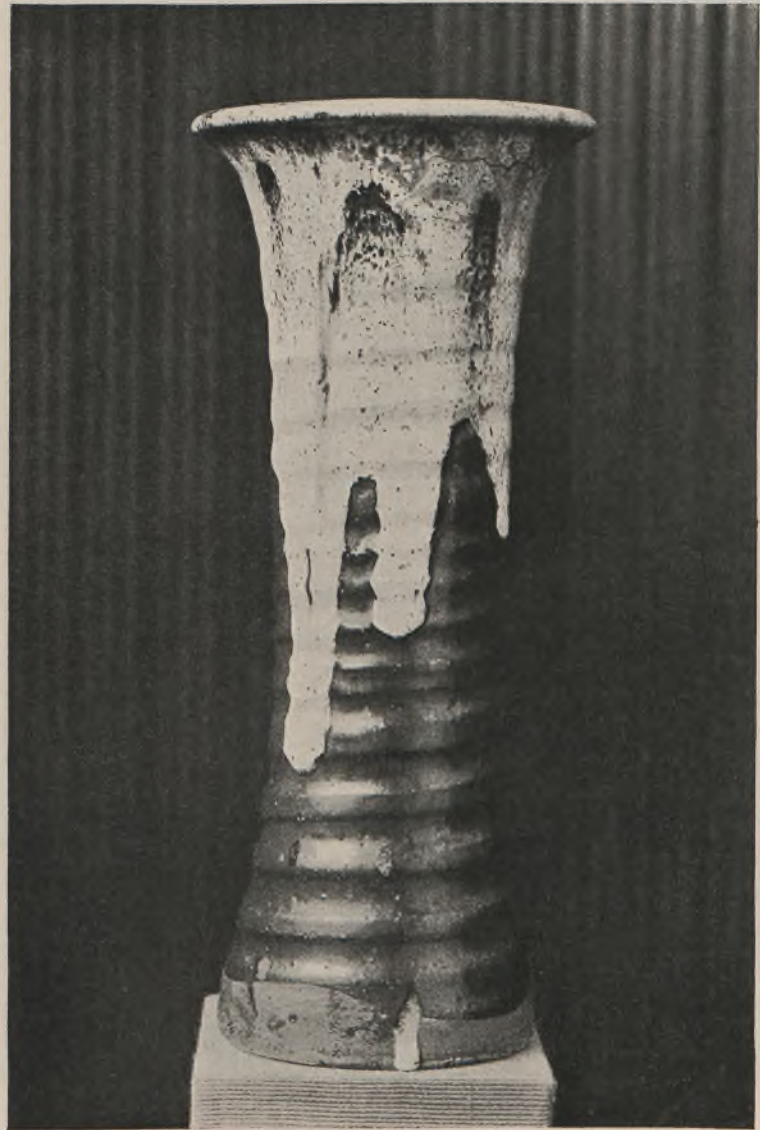
EISTER waren die Japaner in der Verarbeitung des Eisens zu Angriffs- und Schutzwaffen. Das Schwert ist die nationale Waffe seit der mythischen Zeit, da ein Halbgott im Schwanze des von ihm erlegten Drachen jenes Schwert fand, das heute noch unter den Reichskleinodien des Mikado, des Abkömmlings der Sonnengöttin, bewahrt wird. Unter religiösen Weihen übten in alten Zeiten die Schwertfeger ihre Kunst. Von unheimlichen Kräften belebte, von Sagen umwobene Schwerter begegnen uns in den Erzählungen aus der mittelalterlichen Heldenzeit Japans. In langen Geschlechterfolgen erbte sich die Kunst unter den Angehörigen bestimmter Familien durch viele Jahrhunderte fort. Schwerter, welche ein Ahne rühmlich geführt hatte, bildeten den kostbarsten Besitz jedes schwertberechtigten Mannes und noch in den friedlichen Jahrhunderten der Tokugawazeit ist das Schwert auf das engste mit der persönlichen Ehre seines Trägers verknüpft. Bändereiche Bücher belehren über die Kennzeichen der von den berühmtesten alten Meistern geschmiedeten und geschliffenen Klingen.

Aus dieser Bedeutung des Schwertes erklärt sich die Vorrangstellung, welche die zur Fassung der Klinge und für den Beschlag der hölzernen Scheide erforderlichen metallenen Teile, das Stichblatt (Tsuba), die Zwinge und das Kopfstück am Griff (Fuchi-Kashira), das in die Umwicklung des Griffes eingebundene Menuki, das Schwertmesser (Kozuka) und die Schwertnadel (Kogai) vor anderen Metallarbeiten behaupten. Nur ausnahmsweise vom Klingenschmied, zumeist von besonderen Künstlern gearbeitet, umfassen diese und die anderen als Schwertzieraten zu bezeichnenden Stücke das gesamte Gebiet der japanischen Metalltechnik. Da sie meist nicht mit dem Schwerte zugleich geschaffen wurden, da häufig auch die alten Klingen in jüngeren Zeiten mit neuen Stichblättern und Griffen ausgestattet wurden, weil Griff und Stichblatt leicht von der Angel der Klinge gelöst und durch andere ersetzt werden konnten, ergiebt sich für die Schwertzieraten ein selbständiges künstlerisches und kunstgeschichtliches Dasein. Wie dieses sich in reicher halbtausendjähriger Entwicklung von den nur aus Eisen geschmiedeten und durch schattenrissartige Durchbrechungen verzierten Stichblättern ältester Zeit bis zu dem alle Farben der Bronze, der Edelmetalle und ihrer Legierungen unter Anwendung eigentümlicher Beizung und Patinierung darbietenden feinziselierten Relief in

jüngerer Zeit gestaltet, lehrt die Gustav Jakobysche Sammlung an auserlesenen Beispielen, die für sich selber reden mögen. Nur sei hier noch betont, dass der unvergleichliche Reichtum japanischer Kunstübung, der sich in dieser Sammlung vor uns ausbreitet, nicht zum kleinen Teil auf dem Festhalten an dem einmal gut Befundenen beruht. Das gilt in technischer Hinsicht — eine bewährt gefundene Technik unterliegt nicht, wie in Europa nur leider gar zu oft, selbst in unserer sich ihrer technischen Vielseitigkeit rühmenden Zeit dem Ansturm einer jüngeren modischeren Technik. Es gilt aber auch in künstlerischer Hinsicht. Neue Geschmacksströmungen pflegen in Japan nicht, wie sie es bei uns versuchen und meist auch erreichen, alles hinwegzufegen, was die ältere Zeit gut und schön befunden hatte. So kann in Japan der Abkömmling eines Künstlers, der vor Jahrhunderten Schule machte, ruhig wie es seither seine Vorfahren thaten, mit der ererbten Technik weiter arbeiten und auch dem überlieferten Geschmack die Treue halten ohne darum als Kopist zu gelten, sicher, dass auch die Mitlebenden nicht verächtlich abweisen werden, was einmal ihrer Vorfahren Beifall fand. Die Geschichte langer Genealogien von Meistern der Schwertzieraten liefert dafür Belege, die nicht minder auch bei den Lackkünstlern, den Töpfern und den Malern selber sich finden lassen.

Für die Schutzwaffen, Helme und Rüstungen fand bis zur Einführung europäischer Bewaffnung das gehämmerte Eisen Verwendung, oft bei den Brustpanzern mit getriebenen Reliefs. Gelegentlich verfertigten die Rüstungsschmiede auch allerlei Zierstücke aus gehämmertem Eisen. So ist der mächtige Adler im Kensington-Museum das Werk eines Eisenschmiedes, aber eines Meisters des XIX. Jahrhunderts, das auch viele Glieder- und Krustentiere mit beweglichen Gliedern, ganz aus gehämmerten und vernieteten Eisenplättchen zusammengesetzt, auf den abendländischen Markt gebracht hat, zumeist Spielereien, von denen es fraglich ist, ob ihnen Vorbilder klassischer Zeit vorausgegangen sind.

Der Bronzeguss, schon in vorgeschichtlicher Zeit den Japanern bekannt, erhob sich, als der Buddhismus zur Aufstellung von Bildnissen des Stifters der neuen Lehre in seinen verschiedenen Erscheinungsformen führte, zu Werken von monumentaler Grösse. Seither sind die Japaner Meister ersten Ranges auf diesem Kunstfelde geblieben. Die Tempel bedurften der in den Vorhöfen aufzustellenden Laternen, der Glocken, der Räuchergefässe, Leuchter und Blumenvasen für den Altardienst. Für das Haus galt es, ausser den Götterbildern und Geräten für den häuslichen Kult, Räuchergefässe, Blumenvasen, Kohlenbecken und andere Gebrauchsgefässe aus Erz zu giessen. Der Guss in verlorener Form nach dem Wachsausschmelz-



BLUMENVASE, TAKATORI-YAKI. UM 1800 (SAMMLUNG JACOBY)



SCHWERTSTICHBLÄTTER, 16. UND 17. JAHRHUNDERT (SAMMLUNG JACOBY)



SCHWERTSTICHBLÄTTER, 17. UND 18. JAHRHUNDERT
(SAMMLUNG JACOBY)



SCHWERTZIERATEN (STICHBLÄTTER, SCHWERTMESSERGRIFFE, ZWINGEN UND KOPFSTÜCKE, MENUKIS)
TETSUGENDO, ICHNOMIYA- UND HOSONO-ARBEITEN, 18. JAHRH.



HAHN, BEZ. NINSEI, MITTE 17. JAHRH. (SAMMLUNG JACOBY)

Verfahren diente so zum Guss der Kolossalwerke der Tempelkunst, wie der kleinen Geräte zum häuslichen Gebrauch. Die Zusammensetzung des Metalles wechselt dabei sehr, von der klassischen Bronze aus Kupfer und Zinn bis zur reichlichen Zugabe minderwertiger Metalle für kleinere Gegenstände, auch unter Hinzufügung von Gold oder Silber. Obwohl er auch die Ziselierung des Gusses mit Meisterschaft übt, schätzt der Japaner doch vor allem den Guss, der so vollendet aus der Form hervorgegangen, dass er der Ueberarbeitung nicht weiter bedurfte. Durch allerlei Beizen weiss man die Bronzen oberflächlich zu färben, sei es, dass man sie gleich anfangs so patiniert, wie ein wohlgepflegtes Alter nach langem Gebrauch sie darbieten würde, sei es, dass man besondere Farbtöne hervorruft. Diese künstliche Oberflächenfärbung der Metalle wurde besonders von den Meistern der Schwertzieraten zu Hilfe genommen. Die Bereicherung der bronzenen Gefässe durch Tauschierung und erhabene Einlagen von Edelmetallen tritt erst in jüngster Zeit in den Vordergrund, seitdem die Meister der Schwertzieraten sich nach anderen Arbeitsgebieten umsehen mussten, sofern sie nicht ihre alte Kunst auf die Herstellung von Pseudo-Stichblättern oder gar auf Fälschung alter Stichblätter für abendländische Sammler beschränkt sehen wollten.

Mit den Bronzegiessern haben schon in alten Zeiten die Holzbildhauer gewetteifert in der Darstellung der göttlichen Gestalten des Buddhismus. Ihre Vollendung erhielten die grossen Holzbildwerke wie bei unseren mittelalterlichen Skulpturen durch Bemalung und Vergoldung. Daneben ist noch des ebenfalls geschnitzten, stets farbigen Ornamentes der Tempelbauten zu gedenken. In weitem Abstande folgen diesen grossen Werken jene Kleinschnitzereien aus Holz oder Bein, die unter der Bezeichnung Netzke ihrer kunstvollen Arbeit und ihres Motivenreichtums wegen ein beliebter Gegenstand europäischer Sammellust geworden sind. Im Gebrauch in ihrem Heimatlande finden wir sie verknüpft entweder mit dem Tabaksbesteck oder mit der Inro genannten, meist gelackten



RÄUCHERKÄSTCHEN (SAMMLUNG JACOBY)

Dose. In jenem Falle hängt das Tabakstäschchen und der Behälter für das Pfeifchen mit Schnüren an dem Netzke; ebenso in diesem Falle das Inro. Die genau aufeinander passenden Abteilungen des Inro sind an den Seitenkanten durchlöchert, um eine Schnur aufzunehmen, die zwischen Inro und Netzke durch ein perlenförmiges Zwischenglied, Ojime, zusammengefasst und als Doppelschnur am Netzke befestigt wird. Das Ojime ist entweder, wie das Netzke, selber ein kleines Schnitzwerk, oder aus Metall und dann wohl den Schwertzieraten ähnlich ausgestattet, oder einfach eine Perle. Am Netzke hängen, wenn man es unter dem Gürtel durchgesteckt hat, jene beiden Gegenstände persönlichen Gebrauchs vom Gürtel herab. Die häufigste Form des Netzke ist die eines vollrunden kleinen Bildwerks mit einem Löcherpaar zum Befestigen der Schnur. Von der künstlerischen Lösung der Aufgabe, den Vorwurf zweckgemäss so zu gestalten, dass das Netzke sich rundlich und weich der zufassenden Hand einschmiege, auch nicht durch zerbrechliche Vorsprünge Beschädigungen ausgesetzt sei, hängt der Wert dieser kleinen Bildwerke ab. Wie der japanische Künstler aus der Not eine Tugend zu machen weiss, tritt uns nirgend überzeugender entgegen, als in den Werken der Netzkeschnitzer. Nirgend auch eröffnet sich uns ein so erheiternder Ausblick auf japanischen Humor. Gutmütig lachend zeigt er uns dabei gern taoistische Wundermänner, Glücksgötter, Philosophen, dem Aberglauben entwachsene unholde Gebilde, gespenstische Gestalten in komischen Lagen. Alltagsmenschen und Handwerker begegnen uns nirgend häufiger als in den Netzke, und dabei oft in humorvoller Auffassung. Selbst dem Leben der niederen Tiere weiss der Netzkeschnitzer lächerliche Seiten abzugewinnen. Von den Netzke gilt, was von den Schwertzieraten, dass sie selbständig geschaffene Werke sind, die meist nur in äusserer Verbindung mit dem Gegenstande stehen, der an ihnen hängt. Sie sind die jüngsten unter allen Erzeugnissen japanischen Kunstfleisses, die im Vordergrund abendländischen Sammeleifers stehen. Jünger noch sind jene häufigen kleinen Schnitzwerke, die wohl den äusseren Schein eines Netzke geborgt haben, aber nichts weiter als Nippes sind.

In die vorgeschichtliche Zeit reichen die ältesten japanischen Töpferarbeiten zurück, die zugleich Zeugen sind der Anfänge textiler Kunst, indem sie uns die Abdrücke mannigfacher Geflechtsmuster der Matten bewahrt haben, auf die man die noch weichen Gefässe zum Trocknen gestellt hatte. Zwischen dem Steinalter, dem sie entstammen, und den beglaubigten Anfängen der Töpferkunst liegt eine vorläufig noch unausfüllbare Kluft. Für die literarischen Ueberlieferungen über die Anfänge der Töpferkunst in historischen Zeiten fehlen uns urkundliche Beweise durch die Denkmäler selbst. Wir können, da uns auch von den alten Töpferarbeiten Chinas nur wenig bekannt ist, was über das technische Gebiet des Porzellans hinausreicht, einstweilen keine Schlüsse ziehen auf den Zusammenhang altchinesischer und altjapanischer Töpferkunst. Erst vom XVI. Jahrhundert an, als von China aus angeregt in mehreren Gegenden Japans die Porzellanfabrikation in Schwung gekommen war, können wir die chinesischen Einflüsse verfolgen. Deutlicher treten die Einwirkungen der altkoreanischen Töpferkunst zu Tage. Wissen wir auch nichts von den Arbeiten der schon unter der Kaiserin Jingo aus

Korea nach Japan verpflanzten Töpfer, so lassen sich doch die Spuren der in späteren Jahrhunderten von dort eingewanderten Koreaner verfolgen und zu Ende des XVI. Jahrhunderts hat gar ein japanischer Feldherr von seinem Beutezug nach dem Festlande eine ganze Töpfer-Dorfschaft heimgeführt, die in der Provinz Satsuma angesiedelt wurde.



SCHREIBKASTENDECKEL, BEZ. KAJIKAWA, UM 1800 (SAMMLUNG JACOBY)

In höchster technischer Mannigfaltigkeit haben sich die keramischen Künste in Japan entwickelt. Von den für den holländischen Absatz arbeitenden Werkstätten zu Arita in der Provinz Hizen abgesehen, gehören ihre Erzeugnisse technischen Gebieten an, die der abendländischen Töpferkunst bis in die jüngste Zeit fremd geblieben sind, aber diese seit unserem Bekanntwerden mit ihnen tiefgehend beeinflusst haben. Ueberall in dem Inselreich, wo nur der Boden geeignete Tone darbot, erstanden Werkstätten, deren Besonderheit ebenso auf der Eigenart der Rohstoffe und der Verfahren bei deren Verarbeitung wie auf dem Auftreten künstlerischer Persönlichkeiten beruht. Die Betrachtung der unter solchen Umständen entstandenen Werke liesse sich nicht wie diejenige der europäischen Töpferarbeiten unter allgemeinen Gesichtspunkten in grossen Gruppen zusammenfassen, sondern müsste zerfallen in die Einzelbetrachtung unzähliger kleiner Werkstätten und Meister. Selbst wenn keine Malereien oder plastische Zierden mitwirken, aus denen wir

nach heimischer Uebung auf bestimmte Künstler schliessen dürfen, ahnen wir den Einfluss solcher, auch wenn wir den Namengebungen der japanischen Kennerschaft nicht zu folgen vermögen. Diese ist auf manchen Gebieten, insbesondere auf dem der Gefässe, die bei den Chanoyu, den feierlichen Teegesellschaften, besonders der Männer, benutzt werden, auf das feinste entwickelt und stützt sich auch hier auf eine eigene Literatur und auf überliefertes Wissen. Die Art, wie in Japan Kunstkennerschaft durch Ueberlieferung von Geschlecht zu Geschlecht, nicht selten unter Zuhilfenahme geheimer Merkmale, sich weiter vererbt, ist ein Seitenstück zu der lebendigen Tradition bei den schaffenden Künstlern. Weder dort noch hier bietet unser Leben ähnliche Erscheinungen.

Kein Stück, bei dessen Herstellung der Töpfer nicht einen bestimmten Gebrauchszweck ins Auge gefasst hätte; diesem entsprechend einfache Formgebung und harmonische Farbenstimmung; diese mit Vorliebe erreicht durch mannigfaltige, ineinander verfliessende Glasuren, die nicht die ganze Fläche des Gefässes decken, sondern aussen unten genug davon freilassen, dass wir den Scherben erkennen können; sparsame Verwendung gemalter Dekoration ohne Absicht, bildmässig zu wirken — das sind Vorzüge der meisten japanischen Töpferarbeiten, und trotzdem eine ungeheure Mannigfaltigkeit, eine Fülle persönlicher Kunst, der man sich bald bewusst wird beim Vergleiche mit Mengen europäischer Erzeugnisse.

In der Seidenweberei sind wieder die Chinesen die Lehrmeister der Japaner gewesen. Wie auf fast allen Gebieten, haben diese aber sich frei gemacht von den Vorbildern, um ihre dekorative Begabung und ihren wundersamen Farbensinn auch hierbei unabhängig zu betätigen. Bei gewissen Geweben das Flottliegen der Seidenfäden des Schusses auf langen Strecken, das Einweben von vergoldetem oder versilbertem Papier und die völlige Befreiung von dem Festhalten an bestimmten Farben bei der Wiederkehr derselben Teile eines Musters sind Eigenschaften, durch die viele japanische Seidenstoffe sich auszeichnen, besonders die für theatralische oder liturgische Gewänder gewebten. Diese gesetzlos springende, nur vom Farbensinn des Webers geleitete Farbenwahl bei der Ausführung der sich endlos wiederholenden Rapporte des Musters, steht im schärfsten Gegensatz zu dem Zwange des Farbenrapports, der die abendländische Webekunst beherrscht, ja schon die alte westasiatische Seidenweberei beherrscht hat.

In der Schmückung seidener Frauengewänder mit Werken des Pinsels, Aufgaben, die selbst ein Meister wie Korin nicht verschmäht hat, erschliesst sich ein weiteres Gebiet angewandter Kunst, auf dem der Maler mit



BÜCHERBRETT, BEZ. SEISEI KORIN († 1716) (SAMMLUNG JACOBY)



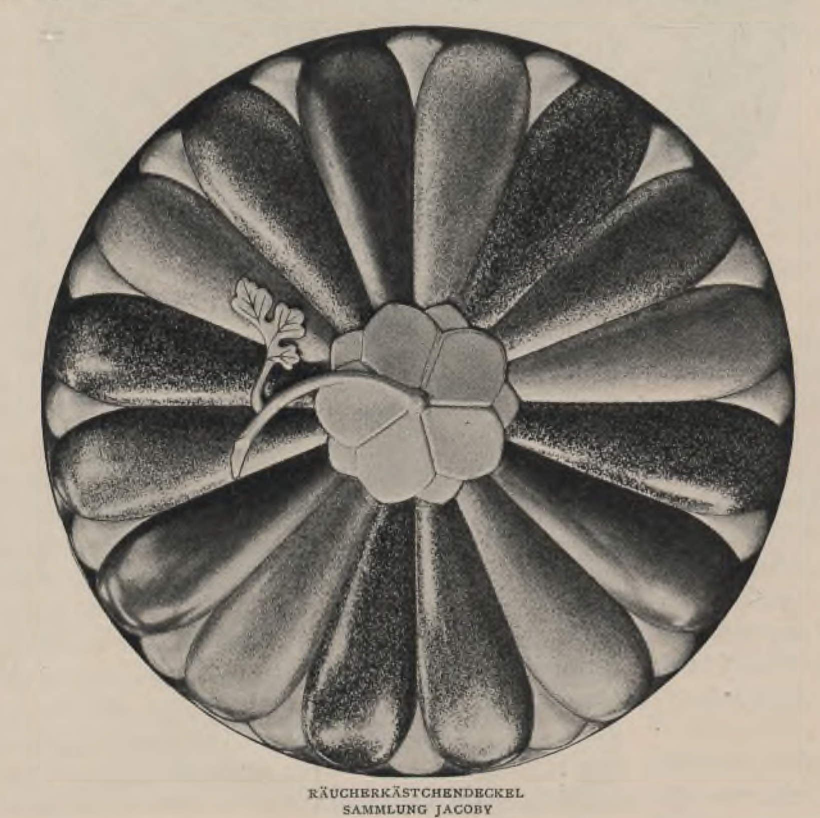
INNERES EINES SCHREIBKASTENS IM KORINSTIL, UM 1700
(SAMMLUNG JACOBY)

dem Färber und oft auch dem Sticker zusammenarbeitet. Während für die reicher und vielfarbig ausgestatteten Seidengewebe eine Stufenfolge von Färbeverfahren zu Hilfe genommen wurde, verwendeten die Färber für die wohlfeilen Baumwollgewebe ein einfaches Reservage-Verfahren, zu dem die bekannten Papierschablonen dienten. In der meist schattenrissartig mit nur einer Farbe gegebenen Flächenmusterung sind diese gefärbten Stoffe lehrreiche Zeugen für das Zusammenarbeiten des Künstlers mit dem Handwerker auch dann, wenn es nicht nur dem Bedarf der Vornehmen und Reichen galt.

Ein Arbeitsgebiet, auf dem japanische Kunst sich betätigt hat, ohne den Chinesen künstlerisch etwas zu verdanken, ist der Farbenholzschnitt, zugleich ein Gebiet, auf dem das Abendland es im XVI. Jahrhundert nur zu Versuchen, erst in allerjüngster Zeit zu Werken gebracht hat, die von den japanischen Drucken technisch und vielfach auch künstlerich ihren Ausgang genommen haben. Von seinen Anfängen zu Beginn des XVII. Jahrhunderts, während in Mitteleuropa der Holzschnitt schon seine Blütezeit hinter sich hatte, entwickelt sich der japanische Holzschnitt mit Schwarzdruck nur langsam. Von dem Handkolorit während der ersten Jahrzehnte des XVIII. Jahrhunderts schreitet er zur Anwendung zweier, dann dreier Farbenplatten. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts gelangt er durch die Anwendung einer beliebigen Plattenzahl zu voller Entwicklung, die, was farbige Wirkung betrifft, von technischen Schranken nicht mehr

beengt wird. In die letzten Jahrzehnte des XVIII. Jahrhunderts fällt seine Blütezeit, merkwürdigerweise in dieselbe Zeit, da ganz unabhängig davon in Frankreich und England mit anderen technischen Hilfsmitteln, mit dem Stich, der Radierung, dem Kupferdruck die farbige Vervielfältigung von Bildern ihre Blütezeit erlebte. Während der japanische Holzfarbendruck seine eigene Kunstsprache redete, nicht nur reproduzierend thätig war, ist er in jüngster Zeit in den Dienst der Reproduktion alter Kunstwerke getreten, vorwiegend zu kunstwissenschaftlichen Zwecken. Hierbei hat er sich neuerdings zu einer Höhe entwickelt, auf der er Leistungen darbietet, mit denen die heute bei uns angewendeten Farbendruckverfahren zur Reproduktion alter Kunstwerke nur mühsam Schritt zu halten vermögen. Als selbständige Kunstsprache hat er dagegen seine alte Kraft eingebüsst. Von den Einwirkungen, die unser Bekanntwerden mit japanischer Kunst auf die abendländische Kunst geübt hat, sind die ersten und am tiefsten gehenden auf die Farbendrucke zurückzuführen. Indem wir uns dies vergegenwärtigen, dürfen wir nicht verschweigen, dass in Japan selbst die in den Farbenholzschnitten niedergelegte volkstümliche Kunst bei weitem nicht dieselbe Wertschätzung geniesst wie bei uns. Das mindere Ansehen der Künstlerschulen, die im Farbenholzschnitt sich aussprachen, die Geringschätzung gewisser Schichten der Gesellschaft, aus der die Farbendruckkünstler ihre Vorwürfe mit Vorliebe schöpften, und andere Gründe wirkten zusammen, um in Japan selbst die alten Farbenholzschnitte mit geringer Achtung zu behandeln, was uns aber nicht die Freude an ihnen zu vergällen braucht, ebensowenig, wie es die Japaner hindert, die von ihnen künstlerisch wenig geachteten Blätter dem Geldwerte nach sehr hoch einzuschätzen und von uns sich bezahlen zu lassen.

Die höchste Stufe der Vollendung haben die Japaner in ihren Lackarbeiten erreicht, die, auf eigenem technischen Verfahren beruhend, die Summe alles dessen in sich fassen, wozu natürliche Begabung, pietätvolles Hüten der Ueberlieferung, verbunden mit unablässigem Streben nach Vervollkommnuug die Japaner befähigte. Mag man auf allen übrigen Schaffensgebieten angewandter Kunst Parallelen im Abendlande nachweisen, gleichviel ob in längst vergangenen Jahrhunderten oder in jüngerer Zeit, auf dem Gebiete der Lackkunst steht Japan als Sieger unbestritten da.



RÄUCHERKÄSTCHENDECKEL
SAMMLUNG JACOBY

AUS DER CORRESPONDENZ VINCENT VAN GOGHS

(FORTSETZUNG)

Da aber nichts gegen die Vermutung spricht, dass es auf unzähligen anderen Planeten und Sonnen ebenso Linien, Farben und Formen giebt, so bleibt es uns unbenommen, eine gewisse Heiterkeit in Bezug auf die Möglichkeit zu bewahren, unter höheren Bedingungen, in einer veränderten Existenz zu malen, etwa durch ein Phänomen, das vielleicht nicht unbegreiflicher und überraschender ist als die Umwandlung der Raupe in den Schmetterling, des Engerlings in den Maikäfer, welche Existenz des Maler-Schmetterlings einen der unzähligen Sterne zum Schauplatz haben könnte, die nach dem Tode uns vielleicht nicht unerreichbarer wären, als die schwarzen Punkte auf einer Landkarte, die im irdischen Leben Städte und Dörfer bedeuten.

Das Wissen! Die wissenschaftsliche Logik scheint mir ein Instrument zu sein, das sich in der Folge noch ungeahnt entwickeln wird; denn z. B. man hat die Erde als eine Fläche angenommen. Das war auch wahr. Sie ist es noch heute, von Paris bis nach Asnières. Das verhindert aber nicht, dass die Wissenschaft beweist, dass die Erde rund ist, was jetzt niemand bestreitet. Nun nimmt man ebenso jetzt an, dass das Leben flach sei und von der Geburt zum Tode führe. Wahrscheinlich ist das Leben aber auch rund und weit höher an Ausdehnung und Fähigkeiten als die Sphäre, die uns bisher allein bekannt ist. Spätere Generationen werden uns wahrscheinlich über dieses interessante Problem aufklären und dann könnte eventuell die Wissenschaft — nichts für ungut — zu ungefähr denselben Schlüssen kommen, die Christus als die andere Hälfte des Lebens gelehrt hat. Wie dem aber auch sei, Faktum ist, dass wir Maler sind, im realen Leben, und dass wir unserm Schaffen unseren Atem einblasen sollen, solange wir selbst atmen.

Ach, das schöne Bild von Eugène Delacroix, die Barke Christi auf dem See Genezareth! Er, mit seiner blassgelben Aureole schlafend, leuchtend, in einem Fleck von dramatischem Violett, dunklem Blau, von Blutrot, die Gruppe der erschreckten Jünger, auf dem furchtbaren smaragdgrünen Meer, welches steigt und steigt bis oben an den Rahmen. Welch genialer Entwurf!

Ich würde Dir Skizzen machen, wenn ich nicht gerade drei oder vier Tage lang nach einem Modell — einem Zuaven — gezeichnet und gemalt hätte und einfach nicht weiter kann. Das Schreiben, wiederum, ruht mich aus und zerstreut mich. Es ist scheusslich, was ich da gemacht habe, eine Zeichnung des sitzenden Zuaven, dann eine Oelskizze das Zuaven gegen eine ganz weisse Mauer und dann ein Porträt des Zuaven gegen eine grüne Thür und einige orangegelbe Ziegel einer Mauer: alles hart und hässlich und schlecht gemacht. Dennoch, da wirkliche Schwierigkeiten dabei überwunden sind, kann es den Weg in die Zukunft ebnen. Die Figur, die ich mache, ist gewöhnlich schon für meine eigenen Augen abscheulich, wie viel mehr erst für die Augen anderer; und doch stärkt einen das

Studium der Figur am meisten, wenn man es auf andere Weise macht, als es uns z. B. bei Herrn Benjamin Constant gelehrt wurde. Sag mal: erinnerst Du Dich noch des Johannes des Täufers von Puvis? Ich finde den einfach fabelhaft und eben solche Hexerei wie Eug. Delacroix.

Mein Bruder macht momentan eine Ausstellung von Claude Monet, 10 Bilder, in Antibes von Februar bis Mai gemalt. Es soll wunderschön sein. Hast Du jemals Luthers Leben gelesen? Das ist nötig, damit einem Cranach, Holbein, Dürer verständlich wird. Er, seine gewaltige Persönlichkeit ist das hohe Licht der Renaissance.

Wenn wir einmal zusammen im Louvre wären, möchte ich gern die Primitiven mit Dir sehen. Ich gehe immer noch mit grösster Liebe zu den Holländern, Rembrandt an der Spitze, den ich früher so viel studiert habe. Dann Potter. Der stellt Dir auf eine Fläche von 4—6 Metern einen weissen Hengst hin, der brünstig und verzweifelt wiehert, über ihm ein düsterer Gewitterhimmel und das Tier vereinsamt in der zart grünen Unendlichkeit einer feuchten Wiese. — Ueberhaupt, in diesen alten Holländern stecken Herrlichkeiten, die mit nichts anderem zu vergleichen sind.

Ich schicke Dir heute ein paar Skizzen nach Oelstudien; auf diese Weise lernst Du Motive kennen aus der Natur, welche den alten Césazne begeistert hat. Denn die Crau, bei Aix, ist ungefähr dasselbe, wie die Umgebungen von Tarascon und die hiesige Crau. Die Camargue ist noch einfacher, denn da sind weite Strecken schlechten Bodens mit nichts anderem als Tamarindensträuchern und harten Gräsern bewachsen, die für diese mageren Weiden dasselbe sind, wie das Spartogras für die Wüste.

Da ich weiss, wie Du Césanne liebst, denke ich mir, dass Dir diese Skizzen aus der Provence Freude machen könnten. Nicht etwa, dass irgend welche Aehnlichkeit zwischen einer Zeichnung von mir und Césanne ist, Gott bewahre, ebenso wenig wie zwischen Monticelli und mir; nur liebe ich dasselbe Land leidenschaftlich, das sie so geliebt haben, und auch aus denselben Gründen, wegen der Farbe und der logischen Zeichnung.

Mit gemeinsamer Arbeit wollte ich damals nicht sagen, dass zwei oder drei Maler an demselben Bild arbeiten sollten, sondern ich verstand darunter eher abweichende Arbeiten, die aber doch zusammen gehören und einander ergänzen. Sieh mal, die frühen Italiener, die deutschen Primitiven, die holländische Schule und die eigentlichen Italiener, bilden diese Werke nicht alle zusammen ganz unwillkürlich eine Gruppe, eine Serie?

Eigentlich bilden ja die Impressionisten auch eine Gruppe, trotz all ihrer unglückseligen Bürgerkriege, in welchen beide Seiten versuchen, einander aufzufressen, mit einem Eifer, der einer besseren Sache würdig wäre. In unserer nordischen Schule ist Rembrandt Herr und Meister, da sein Einfluss sich geltend macht bei jedem, der sich ihm nähert. Wir sehen z. B. Paul Potter Tiere malen in Brunst und Leidenschaft, beim Gewitter, im Sonnenschein, in der Melancholie des Herbstes, während dieser selbe Potter, bevor er Rembrandt kannte, trocken und kleinlich war.

Rembrandt und Potter sind zwei Menschen, die wie Brüder zu einander halten, und wenn auch Rembrandt nie einen Pinselstrich an Potters Bildern gethan hat, so hindert das nicht, dass Potter und Ruysdael ihm das Beste verdanken, was in ihnen ist: das unfassbare Etwas, wobei uns das Herz erschauert: wenn es uns gelingt, einen Winkel des alten Hollands zu erkennen, „à travers leur tempérament".

Ausserdem machen aber die materiellen Schwierigkeiten des Malerlebens die Zusammenarbeit und Vereinigung der Künstler wünschenswert (ganz ebenso wie zu Zeiten der Korporation Sanct Lucas), da sie einander das materielle Leben erleichtern, wenn sie sich wie gute Kameraden gern hätten, statt einander in den Haaren zu liegen. Die Maler würden glücklicher sein, in jedem Fall aber weniger lächerlich, dumm und niederträchtig. Aber — ich bestehe hierauf nicht weiter, — ich weiss schon, dass das Leben mit uns in so rasendem Lauf davon geht, dass man nicht Zeit hat, zu diskutieren und gleichzeitig zu handeln. Das ist der Grund, warum wir, da eine Vereinigung immer sehr unvollständig besteht, jetzt auf hoher See in unsern kleinen, jämmerlichen Barken fahren, einsam auf den grossen Wogen unserer Zeit. Ist sie eine Periode der Entwicklung oder des Verfalls? Wir können darüber nicht Richter sein, denn wir stehen ihr zu nahe, um nicht durch die Verzerrungen der Perspektive zu Irrtümern geführt zu werden. Die zeitgenössischen Ereignisse erhalten wahrscheinlich in unsern Augen übertriebene Proportionen, sowohl für unser Missgeschick wie für unser Verdienst.



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Die grosse berliner Kunstausstellung dieses Jahres (in der sich leichter die Grösse als die Kunst finden lässt), hat etwas recht Ermüdendes infolge der vielen Stellen, die, wenn man so sagen darf, von keinem Windhauche bewegt werden. Unter den an den wenig übersichtlichen Wänden ausgebreiteten zahllosen Bildwerken haben es die, welche ein Studium verdienen, sehr schwer, sich die ihnen gebührende Geltung zu verschaffen, ein Übelstand, der oft gerügt wurde, der es aber noch nicht vermocht hat in das System der grossen Ausstellungen Bresche zu schlagen. In dem grossen blauen Saal Balckes fallen riesenhafte Dekorationen von Hermann Prell in Dresden auf, die auf uns so wirken wie mit glattem Pathos hergesagte gänzlich äusserliche Tischreden, mit Aplomb vorgetragen, Oratorenleistungen. Gewisse späte italienische Maler konnten rauschend und nichtssagend malen und amüsieren durch ihr Brio, bei Prell ist nichts anderes als das, was wir als inhaltlos empfinden; Phrase — aber dabei das Gegenteil von Glanz. Bewundernd bleibt man dann in dem blauen Saal vor Meister Gebhards ausdrucksvollen Schwarz- und Weiss-Kompositionen stehen, die aus dem neuen Testament gezogen sind und eine sehr interessante Kraft haben. Hingegen ärgert man sich wiederum vor den gegenüber befindlichen Temperabildern Hermann Schapers in Hannover, die das heilige Abendmahl in Triptychonform darstellen. Auffallend an den drei Teilen ist nur das durch sie hindurchgehende weisse Tischtuch mit rotem Kreuzstich, ein geblümtes Damastgewebe mit „altdeutscher“ Stickerei, ein Unsinn in diesem Werke, weil sich solch ein Anschein von Freude an dem Objekt, das in Unkenntnis von der Unmöglichkeit seines Zusammenhanges mit der vorgeführten Geschichtsepoche dargestellt wird, — diese scheinbare Naivetät nicht mit der abgeschliffenen Haltung Christi und der Apostel verbinden kann, die durch die Kultur der Hochschule erzeugt ist. Wir sehen in dieser Einfügung eines „naiv“ dargestellten Tafeltuchs nur ein Symptom mehr für einen ganz kalten Akademismus.

Aber es war heiss an dem Tag, an dem wir die grosse akademische Ausstellung das erste Mal besuchten. Wir zogen uns zurück, nachdem wir den blauen Saal durchquert und einen flüchtigen Blick auf

eine Anzahl der übrigen Säle geworfen hatten. Als wir hinauskamen und die Statue eines entsetzt fliehenden Menschen von Fritz Heinemann im Garten erblickten, hatten wir nur Einen Gedanken: er stände falsch herum, indem er zur Front der Ausstellung hinfloh anstatt sich von ihr wegzuwenden.

Später sahen wir vieles Interessante in der Ausstellung, wir können, obwohl wir uns bewusst sind, Vieles wegzulassen, das Erwähnung verdient, hier nur die ganz wunderbare Reihe von Radierungen Koeppings nennen, unsres Meisterradierers, das Zimmer mit den schönen Aquarellen von Rud. v. Alt (wir werden einen Aufsatz aus der Feder von Franz Servaes über Alt bringen), einzelne von den Radierungen Schmutzers und die Kollektivausstellung Hans Herrmanns.

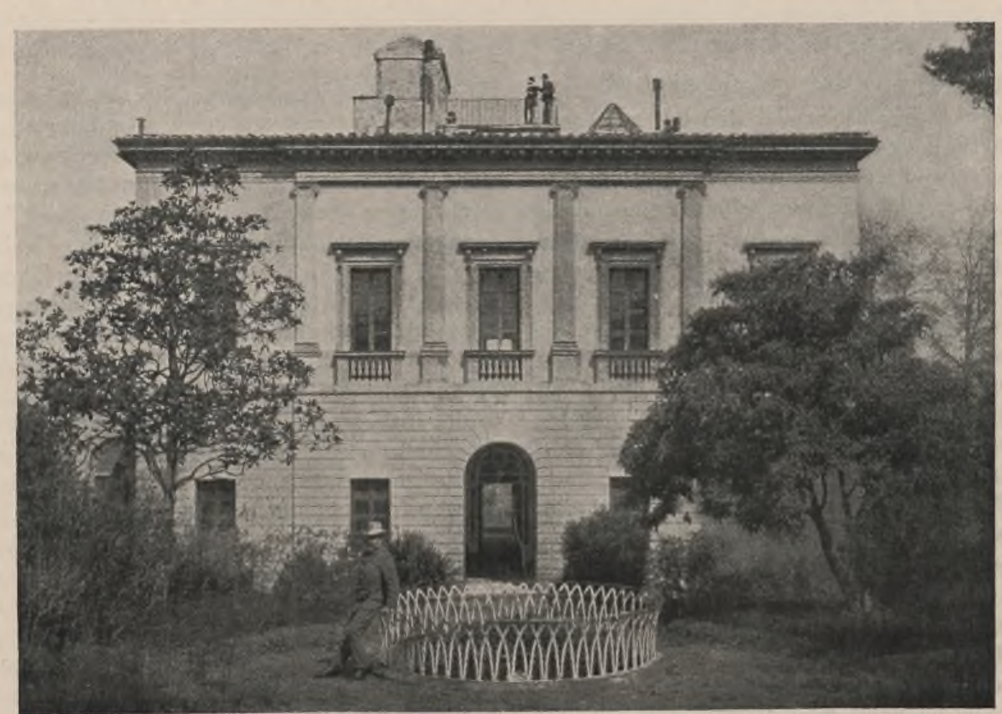
❊

Die mit Spannung erwartete Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in dem neuen Gebäude der Secession ist mit einer Ansprache von Graf Kalckreuth eröffnet worden. Das Gebäude macht einen sehr gefälligen Eindruck, die schlimmen Vorhersagungen haben sich nicht erfüllt, es hat keinen originellen Stil, vielleicht ist das aber um so besser, man sieht das Gebäude eigentlich nicht, nur die Bilder. Das Licht ist gut, die Verteilung der Räume übersichtlich. Von glücklichster Kleinheit ist die Ausstellung, freilich auf Kosten von mancher Enttäuschung. Über 1200 Bilder sollen refusiert sein. Das Resultat dieser Strenge ist ein geschlossnerer Gesamteindruck, als man ihn sonst auf öffentlichen Ausstellungen, auch auf denen der Secession, zu empfangen pflegt. Die Ausstellung ist nur von deutschen Künstlern beschickt. Grössere Sammlungen sind von dem Wiener Klimt, von L. v. Hofmann und dem Schweizer Ferdinand Hodler Wir werden das nächste Heft unserer Zeitschrift der Künstlerbundsausstellung widmen.

Über die bisher bekannt gewordene Verteilung der Ateliers in der vom Künstlerbund erworbenen Villa Romana, deren Abbildung wir veröffentlichen, wäre wohl manche Bemerkung zu machen. Weder Alter, noch Leistung, noch Vermögen sollten für die Auswahl der Stipendiaten massgebend sein, wir erkennen das eigenartig Grosszügige dieses Standpunkts an und sind doch mit der bisher bekannt gegebenen Verteilung der Räume wenig einverstanden. Auch dünkt uns die von den Anregern des Planes getroffene Bestimmung, dass ein mit der Auszeichnung bedachter Künstler berechtigt sein soll, einen Künstler nach seinem Ermessen zu nennen, der statt seiner nach Florenz gehen soll, wenig sachentsprechend, so grosszügig auch wieder hier der zu Grunde liegende Gedanke erscheint.

❊

Zum Gedächtnis ihres früheren Professors Schiller hat die Universität Jena wegen ihrer Verdienste um die künstlerische Kultur den Herzog von Meiningen, „den erlauchten Spross des mit den ersten Geistern Deutschlands eng verknüpften Ernestinischen Hauses“, „den bewunderungswürdigen Interpreten edelster Werke, zu-



DIE STIFTUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES, DIE VILLA ROMANA

mal der Dichter und Musiker, der deutschen Schauspielkunst glücklichen Reformator, der die Dramen und Gestalten unseres Schiller in unübertroffener Wahrheit mit dem grössten Erfolge den Herzen der Deutschen nahe gebracht hat" und den Bildhauer Rodin mit der Ernennung zu Ehrendoktoren ausgezeichnet.

Die Widmung an Rodin lautete:

Viro perillustri / Augusto Rodin / Parisino / Statuarum artifici clarissimo / Qui pulcritudinem corporis humani praesertim agitati et ad varios affectus accomodati / Novo et singulari modo animo concepit manu effinxit / Figuras communitate actionis coniunctas / Ad vitae multiplices rationes ingeniosissime revocavit / Formas et motus quales in luce apparent imitatus / Veritatem naturae felicissima arte illustravit.

Sie macht einen glänzenden, klaren Eindruck, denn nichts ist charakteristischer, als von Rodin auszusagen, dass er die Schönheit des menschlichen Körpers insonderheit in der Bewegung und als Träger seelischer Stimmungen in neuer und einzigartiger Weise erfasst habe, „Gestalten und Bewegungen so wie sie im Lichte erscheinen nachbildend". Ganz vorzüglich! Und wie schön ist die Ehrenerweisung an Rodin überhaupt, an diesem Ort, der dicht bei der Stadt liegt, in der jüngst die Shakespearestatue eines schlechten Bildhauers enthüllt wurde. Man braucht übrigens weder von Weimar noch von Jena zu befürchten, dass hier ein Ehrentitel für Otto Lessing jetzt möglich wäre. Die einmalige Entgleisung in Weimar, der unglückliche Auftrag, wird sicherlich bedauert. Und eine herrliche Figur von Rodin schmückt das weimarer Museum.

✻

Von Rembrandt ist die „Gefangennahme Simsons" aus der Schönbornschen Galerie für 330,000 Mark in den Besitz des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M. übergegangen.

✻

Im „Dresdener Anzeiger" hat die Notiz gestanden, dass dem Delegiertentag der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft die Professoren Liebermann, Uhde und von Kalckreuth beigewohnt hätten. Auf das Irrtümliche dieser Mitteilung muss aus dem Grunde hingewiesen werden, weil eine Berichtigung, die der dresdener Anzeiger brachte, doch nicht klar genug erkennen liess, dass diese Künstler nicht zugegen gewesen waren. Auf der Versammlung wurde eine Scheidung vom deutschen Künstlerbund beschlossen, ohne dass sie eine feindselige Absicht bedeuten soll; Mitglieder des Bundes dürfen nicht gleichzeitig Mitglieder der Genossenschaft sein.

✻

Einer der schönsten Köpfe, die Böcklin gemalt hat, ist „die Melancholie", von 1872. Wir sahen dieses Bild mit grossem Vergnügen bei Frau Sarasin in Basel. Jetzt ist es von den Erben dem basler Museum überwiesen worden. H.

✻

KUNSTGEWERBE

Bei Wertheim ist eine neue grosse Interieur-Ausstellung eröffnet worden. Die Räume, die in überraschender Inscenierung hier angelegt und eingebaut wurden, zeigen ein gutes Niveau, ruhige, sichere Zweckgestaltung und eine glückliche schmuckhaft wirkende Ausgestaltung der konstruktiven Funktionen. Einfachheit ohne Nüchternheit, Schmücken ohne Prunksucht, Komfort und gesammelte Stimmung, das erkennt man als die leitenden Tendenzen.

So findet man in fast allen Zimmern ausgezeichnete Sitzmöbel von tiefem körpergerechtem Bau.

In der Möbelarchitektur, in Schränken, Sofas, Sesseln überwiegen die Kastenformen. Mit Eifer und Liebe wird das Holzmaterial zu einer seinem Wesen entsprechenden Wirkung gebracht. Der organische Flächenschmuck der Intarsia ist vorherrschend. Nicht bildlich, sondern als farbiges Holzmaserungsspiel, oder in den einfachsten geometrischen Mustern, wie in Peter Behrens' Schlafzimmer (von reissbretthafter Sauberkeit) und in seinem ernsten durch die mit den Intarsiakreisen korrespondierenden Verglasungen aufgehellten Arbeitszimmer, in Anton Hubers schmuckem Speisezimmer in heller Eiche mit Oliven-Einlagen, in Curt Stoerrings sehr edlem Musikgemach aus seidig alabaster-glänzender schwedischer Birke, das durch die Auslese schöner Maserungsschnitte „Kunstformen der Natur" mit feinem Geschmack sich dienstbar machte. Zwei andere Intarsia-Variationen findet man bei Künstlern des Auslandes. Berlage der Holländer, der Architekt der amsterdamer Börse, wählt ein an zackige Battiermuster erinnerndes Motiv und Bailli Scott legt in das schwarze Birnbaum seiner Kredenz Zierstücke ein, die rotweiss gefelderte Schmetterlingsformationen haben, aber nicht naturalistisch, sondern in einer Art heraldischer Stilisierung, etwas kühn aber gelungen. Bei den Beleuchtungskörpern überwiegt das schottische Prinzip der freihängenden möglichst einfach behandelten elektrischen Birnen, entweder in Laternenform oder originell bedacht. Sehr gelungen scheint, dass Stoerring in seinem Musikzimmer den freien Raum unter der Decke wahrt und nicht durch Kronen und Gehänge zerstreut. Ihre silberne Fläche, in der die Töne aufschwebend verklingen, ist mit matthellen Glaslinsen gesäumt, durch die das hinterlegte Licht schimmert. Die Beleuchtung wird dadurch, dem Charakter des Raumes entsprechend, eine schwingende: Schall- und Lichtwellen fluten zusammen.

Gelungen sind meist die Wandbehandlungen mit

geschickten und farbig gut komponierten Einteilungen der Bespannung. Auch für die Zentralheizung, das dekorative Stiefkind, fanden sich Montierungs- und Einkleidungsmotive, die mit einfachen Mitteln – Gitter mit gutgeführtem Linienmuster; Kettengehänge, die Perlenportieren-Gliederung in Eisen geschickt variieren – angenehme Wirkungen schaffen. F. P.

❊

AUS MÜNCHEN

Die Frühjahrsausstellung der Secession, mit ihrem vorherrschend münchner Charakter, der starken Beteiligung der jüngeren Künstlergeneration, macht den Eindruck, als kämen wir der künstlerischen Arbeit hier näher als sonst, gewönnen in sie einen intimeren Einblick. Dass diese Arbeit intensiv, frisch und begeistert ist, davon spricht auch die heurige Ausstellung. Das Publikum klagt über Mangel an Sensation. Allein gerade, dass hier unbekümmert um den äusseren Effekt ein jeder an der Aufgabe arbeitet, die er sich gestellt hat, giebt dieser Ausstellung den Zug lebensvollen, eigensinnigen Ringens nach dem künstlerischen Ausdruck.

So hat M. Feldbauer sieben grosse Pferdestudien ausgestellt. Keine Paradebilder des Pferdes. Nicht das Pferd in Toilette, sondern den schweren Gaul in alltäglicher Ruhe. Aus der Farbe, dem Licht sind wenig Wirkungen herausgeholt. Was den Künstler interessiert, ist die Kraft des derben Knochengerüstes, das Schwellen der grossen Muskeln, die Spannung der Sehnen. Das malt er immer wieder, es ist, als setzte er seine Leidenschaft darein, dieses schwere warme Leben restlos in das Bild hinüberzubringen.

Auch bei den Landschaften dieser Künstler, die der Natur so nah leben, ist das Bestreben, den Stimmungston des Naturaugenblickes möglichst unmittelbar in das Bildliche zu übersetzen, wohlthuend. H. von Hajek in seinen temperamentvoll hingestrichenen Skizzen, einem kalten, unruhig schäumenden Wasser, einem wüsten Arbeitsplatz unter Schnee, alten Häusern, die in Schnee, wie in feuchte Watte, gepackt, unter einem grauen Himmel stehen, giebt sehr beredt den trüben, melancholischen Glanz bewölkter Wintertage. Bürger's „Winterabend“, zwei Bäume an einem gefrorenen Wasser unter tiefhängenden Wolken, Terglav's „Vorfrühling“, zwei Bäume auf einem nassen, grauen Lande, sind ganz in einen feuchten Silberton getaucht. Ostvald's „Tauwetter“ ist von weissen Schneenebeln verhangen und blaue Schatten liegen auf dem Schnee. Einfach und eindringlich ist in all diesen Bildern die Lyrik winterlicher Stunden ausgesprochen

In einigen Sonnenbildern, wie in Th. Esser's sonst recht farbigen Sonnenflecken, hat man das Gefühl, dass das dickflüssige Zügelsche Licht, so in Scheiben geschnitten, nicht recht leuchten will. Es ist wie geronnenes Licht, das erst geschmolzen werden müsste, um zu leben. L. Pietsch's Herbstlandschaft mit den festen, ruhigen Linien sanfter Hügel in der Dämmerung eines bewölkten Himmels, ist geschlossener und ausdrucksvoller als manches seiner früheren Bilder, auf denen ein Streben nach dekorativer Wirkung das Leben der Landschaft beeinträchtigte. So noch hier in dem grossen Waldbilde, das mit seinen gekämmten Zweigen den Eindruck einer verdure, jener grünen Teppiche des XVIII. Jahrhunderts, macht. Kaiser und Crodel malen ihre hohen Himmel mit dem feuchten, silbernen Ziehen grosser Wolken.

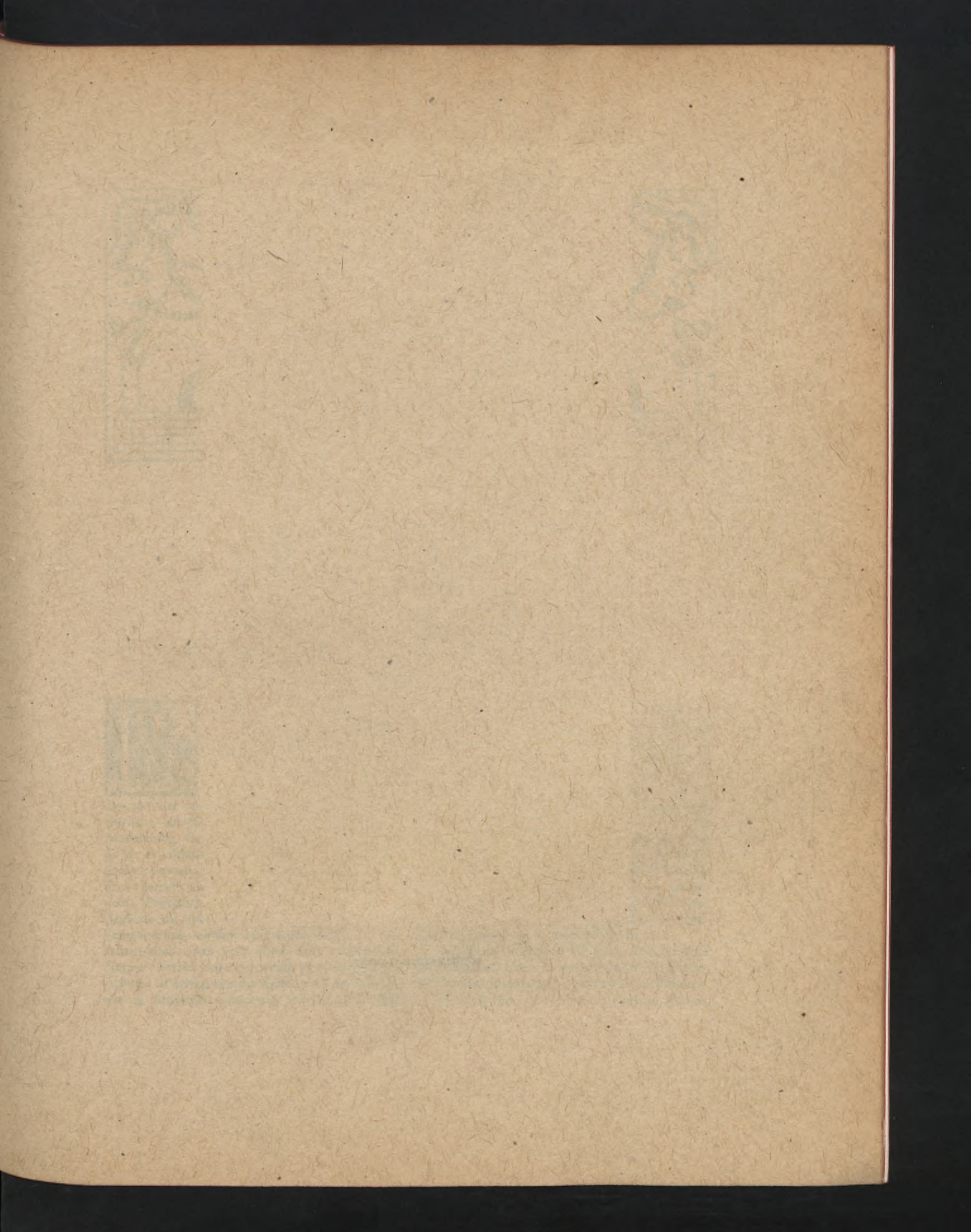
Schrader stellt wieder seine schmalen Knabenakte in den hellen Sonnenschein. Auf dem grossen Bilde, zwei Knaben mit einer Ziege, sind die Sonnenflecken auf dem Fleische wohl ein wenig zu grell und stören den Rhythmus der schmächtigen Glieder. Das kleine Bild mit dem nackten Bürschchen, das gespreizt auf seinen dünnen Beinen ganz in durchsichtigen Schatten steht, ist sehr luftig und hell. Leo Putz überrascht in seinem grossen liegenden weiblichen Akt durch die feste, klare, flächenhafte Modellierung und die starke, ruhige Farbigkeit des Fleisches. Schramm–Zittau hat sich dieses Mal mit zwei Figurenbildern eingefunden, Fischer die auf einem bunten Wasser Fische aus dem Netz nehmen, und eine im Freien ruhende Arbeiterfamilie. Auch hier finden wir den kraftvollen, sichern Vortrag, den wir an diesem Künstler gewohnt sind. Anstatt des Farbenglanzes seiner Vogelbilder, sind die Farben hier gehaltener, ernster. Stilles Arbeiten, schwerer Schlaf anstatt des Glückes grosser Flügelschläge, des sich Wiegens auf blanken Wassern.

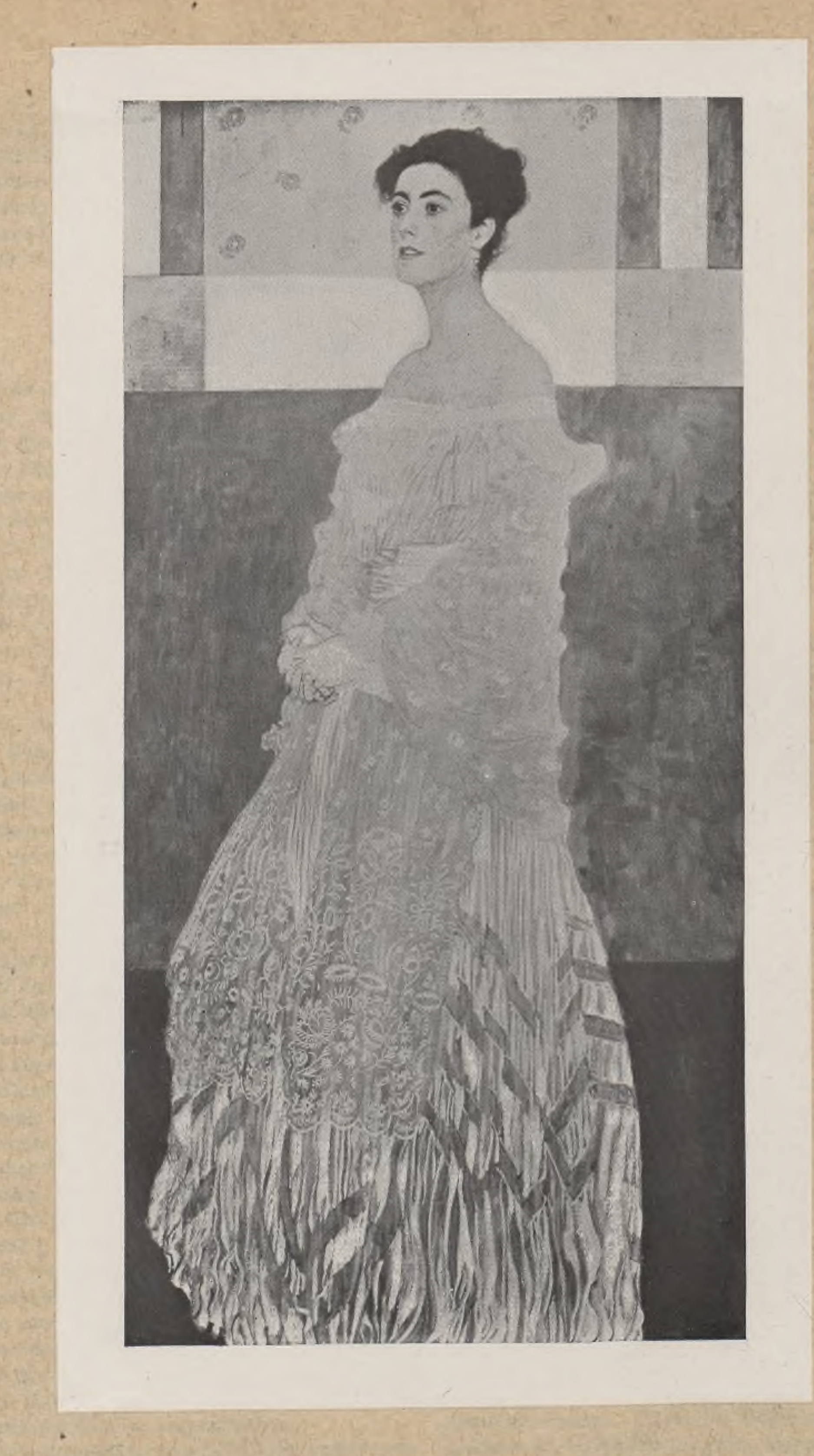
Vortrefflich in reinem, starken Leuchten ist Ph. Klein's Stillleben, viel weisses Theegeschirr gegen eine hellgelbe Wand. Dagegen giebt uns das lachende Selbstbildnis die beachtenswerte Lehre, dass die zu starke Intensität des Ausdruckes das Bildhafte zerstört. Das Lachen hier bleibt nicht im Rahmen, es ist gleichsam zu laut für das Bild. Die Gestalten des Frans Hals, so sehr sie sich auch mit ihrer Lebensfülle brüsten, sie springen uns nie entgegen, wir müssen stets zu ihnen kommen.

An Skulpturen ist nicht viel da. Ein grosser, sitzender Jünglingsakt in Bronze „der Wächter“ von Riedisser in Rom ist eine schöne Arbeit. Für die Spannung des ruhenden Körpers mag der sitzende Merkur des Museums in Neapel, dieses unübertreffliche Bild des Ruhens in Bereitschaft, Vorbild gewesen sein. Hübsch sind die Statuetten von E. Wagner und Siegwart und ein energischer, wilder Jünglingskopf von Louise Schmidt in Frankfurt a. M. Das ist nicht viel, aber des Wenigen kann man sich in dem hübschen Oberlichtsaal behaglich freuen. Ist es für Bilder schon meist verhängnisvoll, in Rudeln zu gehn, Statuen, wenn sie ins Gedränge kommen, schweigen ganz. –

E. v. Keyserling.

DRITTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. MAI. AUSGABE AM ERSTEN JUNI NEUNZEHNHUNDERTFÜNF
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





GUSTAV KLIMT, PORTRÄT



DIE ZWEITE AUSSTELLUNG
DES
DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDS



ES ist eigentlich selbstverständlich, dass die berliner Ausstellung des deutschen Künstlerbundes einen vorzüglichen Eindruck machen muss. Ungefähr der Umfang, welchen die Ausstellungen hatten, die von der berliner Secession allein veranstaltet wurden; derselbe Umfang bei einer grösseren Ausdehnung des zu berücksichtigenden Gebietes: da ist es arithmetisch sicher, dass die Ausstellung reicher, interessanter werden konnte, was deutsche Kunst betrifft, als die bisherigen der berliner Secession. Erfreulich ist, dass auch in dem neuen Gebäude die frühere Raumbeschränkung — die Vergrösserung nimmt man kaum wahr — erhalten blieb; man geht durch acht mittelgrosse Zimmer, betritt einen ein wenig grösseren Mittelsaal und ist fertig, ehe die Kräfte auch nur irgendwie in Anspruch genommen worden sind. Mit Entzücken zieht man Vergleiche mit Moabit, der Gegend der grossen Strafvollzugsanstalten auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Und die Säle sind hell — was man nicht zu sagen braucht; es ist aber auch der erste Saal hell, was man gegenüber dem alten Gebäude der Secession, an der Kantstrasse, sehr wohl sagen muss. Ueberhaupt freut man sich des neuen Gebäudes. Es ist nicht gerade von einer auserwählt feinen Architektur, der Architekt ist mehr ein nützlicher Künstler als ein feiner Künstler gewesen, aber das Gebäude ist nicht — wie das frühere Haus der Secession — schnörkelig. Der Architekt des früheren Secessionshauses war das einzige Element der Secession gewesen, das etwas mit Zopf zu thun gehabt hatte.

Bei einem flüchtigen Umgang, unmethodisch unternommen, fallen an ersten Sehenswürdigkeiten auf: eine Spiritistengesellschaft von Hans Baluschek, — ein Idyll von einem Maler mit neuem Namen,

Otto Hettner, — drei Corinths, unter ihnen der farbenzarte „Frauenraub“, — von Thomas Th. Heine eine Bronze des Teufels, — von Trübner zwei grosse Reiterporträts, — von Kalckreuth drei Bildnisse ein und derselben schwarzgekleideten Dame, — von Thoma ein altes Selbstporträt, — von Liebermann ein prachtvoller Biergarten und das Bildnis des Geheimrats Bode, — von Slevogt ein mächtiger Frauenakt und ein Porträt eines Herrn in weissem Kittel, — eine Reihe von Bildern von



ADOLF HILDEBRAND, PUTTO



THOMAS THEODOR HEINE, EIN TEUFEL

Stuck, — drei nebeneinandergestellte Denkmalsbüsten von Max Klinger, — schöne Zeichnungen von Klinger, — August Gauls „Adler", — Adolf Hildebrands „Siegfried Wagner" — endlich die beiden mit meisterhafter Regiekunst herbeigezogenen, unter einander kontrastierenden Sonderausstellungen von Hodler und von Klimt.

Die Vorführung der drei Denkmäler von Max Klinger giebt die Erwägung ein, dass die Harmonie zwischen den Büsten fehlt. Nietzsche und Liszt, namentlich aber Nietzsche sind als Stimmung erweckende Heiligenbilder gedacht. Liszt hat etwas von einer sinnend hingelagerten Sphinx unter seiner Löwenmähne. Nietzsches strenge, ascetische Maske blickt mit einem Ausdruck nicht menschlicher Art von ihrer hohen Säule herunter, einem Phantom gleich, wie die Gestaltung einer Erscheinung, die in der Vorstellung dessen aufgestiegen ist, der Nietzsche liest. Dazu tritt das fleischig behandelte Porträt von Brandes in einen Gegensatz. Es entfernt sich von dem Lebensausdruck nicht. Es ist eine verhältnismässig einfache Büste, wenn es auch ein Kolossalporträt den Umrissen nach sein mag. Die Brandesbüste gefällt uns noch am besten. Trotzdem mag sie wohl das unbedeutendste unter den drei Werken sein. Wir können dem Symbolismus in den Nietzsche- und Lisztbüsten so wenig nahe kommen, dass wir uns ein Urteil über diese beiden Werke nicht erlauben wollen.

Für die Wirkung der beiden Büsten hängt jedenfalls vieles davon ab, von wo man sie sieht. Nietzsche zeigt seinen Ausdruck, wenn man sich halb rechts von ihm aufstellt, so dass man ihn im Dreiviertelprofil vor sich hat; Liszt ist von links her, als Profil zu sehen.

Auf dem Entwurf zum Brahmsdenkmal fällt es auf, dass Klinger dem Musiker eine naiv entstandene, fabelhafte Aehnlichkeit mit sich selber gegeben hat. Ein barocker, mehr glücklich durchgeführter, als glücklicher Gedanke übrigens, Brahms auf seinem Denkmal wie einen Zuschauer in einem erhöhten Pavillon zu zeigen.

Stuck lässt uns in seiner Ausstellung seine Descendenz von Lenbach mit einem Schuss Piglhein gewahren. Was in ihm leichter, leuchtender als Piglhein ist, kommt durch ein Atom Makart, eine sehr ferne Erinnerung an Makart. Neu ist an seiner Malerei wesentlich nur, dass er plastischer sieht als seine Vorgänger, ein Goldschmidt könnte manche seiner Werke ciseliert haben, zum Beispiel die Frau in seinem Bilde: „der Kampf ums Weib".

Hier gehen zwei Urweltbewohner, in abgewogenen stilistischen Linien, einen Ringkampf ein, bei welchem, sich in den Hüften wiegend, unnatürlich weiss und regelmässig, das Weib dabei steht, als wüsste sie, sie solle die gleichgültige Schöne markieren und werde um so mehr anerkannt werden, je mehr sie die Gleichgültige markiert.

Auf einem andern Bilde Stucks, der „Susanna" fällt irrlichtelierend aus dem Gefüge des schön und kühn komponierten Bildes das Fleisch heraus.

In dem Bilde einer „Sphinx" von Stuck liegt viel Energie. Der Versuch zu einer geistigen Belebung des Gesichtes ist nicht gelungen — hier ist es, wo man sehr lebhaft an Piglhein denkt, der ähnliche marmorne oder bronzene Gestalten zu beleben suchte und gleichfalls gerade hierin keinen Erfolg hatte.

Unter einem blaugemalten Himmel spielt sich sodann die Scene des „Bacchanals" ab. Zwischen dorischen Säulen findet dieses statt, in der Mitte von unten her beleuchtet. Die starken Farben der Kostümträger rechts und links sind sehr geschickt in das Bild hineinkomponiert.

Aber was man auch sagen mag, Stuck ist ja in den Farben vielfach vulgär und im Schnitt der Bilder oft zu plastisch ohne Unterbrechungen: bewundernswert ist er immer in der Oekonomie seiner Bilder; was er hineinbringt und was er nicht hineinbringt: sein Sinn fürs Bildmässige, sein Instinkt für die Komposition ist sehr gross; und seine gesunde Konstitution ist zu bewundern — besonders in unserer Epoche.

Es wäre ganz interessant, Stucks Dekorationen und die Dekorationen Klimts zu vergleichen. Man hätte dann den Unterschied zwischen der heutigen wiener Secession und dem münchener Geschmack für etwas Tönendes, Kräftiges.

Von Exter ist ein Bild ausgestellt, das einer so einmütigen Verurteilung begegnet wie selten eines. Ganz so schlecht finden wir es aber nicht wie es gefunden wird.

Auf diesem Bilde hat Julius Exter den Komponisten Richard Strauss dargestellt. Der weinesselige Ausdruck der Augen ist grässlich; mit ihm korrespondiert das blöde Lächeln des halbgeöffneten Mundes. Die Landschaft, in der der Musiker steht, ist ebenfalls schlecht. Sie ist, was mangelnde Kraft zu überzeugen betrifft, gobelinhaft und wiederum, was die Fähigkeit des Gobelins betrifft, in einem engen Kreise geschlossen zu wirken, durchaus nicht gobelinhaft. Dennoch stellt sich uns ge-

rade aus dem Tumult dieser Landschaft ein Eindruck ein. Wegen dieses Tumultes scheint uns das Bild — das freilich mit Bildern wie den klaren Reiterporträts Trübners verglichen als zuchtlos in sich zusammensinkt — nicht ganz verächtlich. Es könnte nicht der erste beste gemalt haben. Es ist schon von einem geborenen Künstler. Allerdings von einem, der sich nicht in der Zucht hat. Alles an dem Bild müsste anders sein.



KARL STRATHMANN, VOLKSAUFLAUF

Sehr fade ist ein Triptychon von Erler.

Von Hugo v. Habermann ist ein gutes Porträt ausgestellt. Von Alb. v. Keller ein Damenbildnis, das hässlich flott in der Bewegung ist. Strathmann erscheint in seiner trockenen „Salome“ bei weitem nicht so phantastisch heiter wie auf früheren Ausstellungen, das Fleisch bei dieser Salome ist tot gearbeitet, die Köpfe der sie umgebenden Figuren sind — als ob das Bild zu gross für den Maler gewesen wäre — im Karikaturalen versteinert: man sieht die Bedingtheit seines Talentes. Von intensivem Leben ist dagegen des gleichen Künstlers „Volksauflauf“. So toll wie Labiche's Phantasie (die in der Posse völlig von aller Lebenswahrheit abstrahierte); ein kraftvoll phantastisches, subjektives Werk. Von Thomas Theodor Heines „Teufel“ können wir uns gar nicht trennen. Das Werk wirkt auf uns wie eine Revelation. Wir hatten es voriges Jahr gelegentlich der Künstlerbundsausstellung in München — in einer Abbildung kennen gelernt — und es überzeugte uns nicht. (Aehnlich so wird es, fürchten wir, dem Leser gehen, der es nur in einer Abbildung bei uns kennen lernt!) Das Werk muss, um verstanden, um genossen zu werden, vor einem stehen, so dass es sich rundet. Dann sieht man, dass dieser Teufel, mit seiner seltsamen Missbildung, nicht konstruiert ist, dass man ihn „geschaffen“ nennen muss. Er watschelt; schwankt; lebt all in seiner Hässlichkeit, mit den unglaublich verzerrten Proportionen; selbst mit dem unglaubwürdigen Kopfe und Halse. Dass Heine es dazu bringen würde, uns an diesen kuriosen Teufel wirklich glauben zu machen, hätten wir bei

aller Bewunderung für Heine nicht für möglich gehalten.

Eine reizende Tafelmalerei des Künstlers ist „Schäfchen". Auch hier eine gänzlich unnaive Anschauung. Heine verweilt hier ironisch bei einem stilisierten Faltenwurfe. Eigentlich stört an diesem Bilde — wie alle Ironie, durch die die natürliche Hingabe an den Lauf der Dinge gehemmt wird — ein solches Stilelement. Man amüsiert sich dennoch. Man sieht Heine alles nach, weil er der glänzende Virtuose ist, der keine Schwierigkeit kennt. Auch die Wölkchen dieses Bildes sind selbstverständlich stilisiert, wie sie in wellenhafter Regelmässigkeit erscheinen. Doch ist ihr Stil in grösserem Einklang mit dem Bilde als das Stück Unterkörper des Mädchens, das die Stillinien hat. In keineswegs höherem Maasse erscheint der Wolkenhimmel stilisiert als schliesslich die Gesichter der Mädchen, die mehr gezeichnet als gemalt wurden.

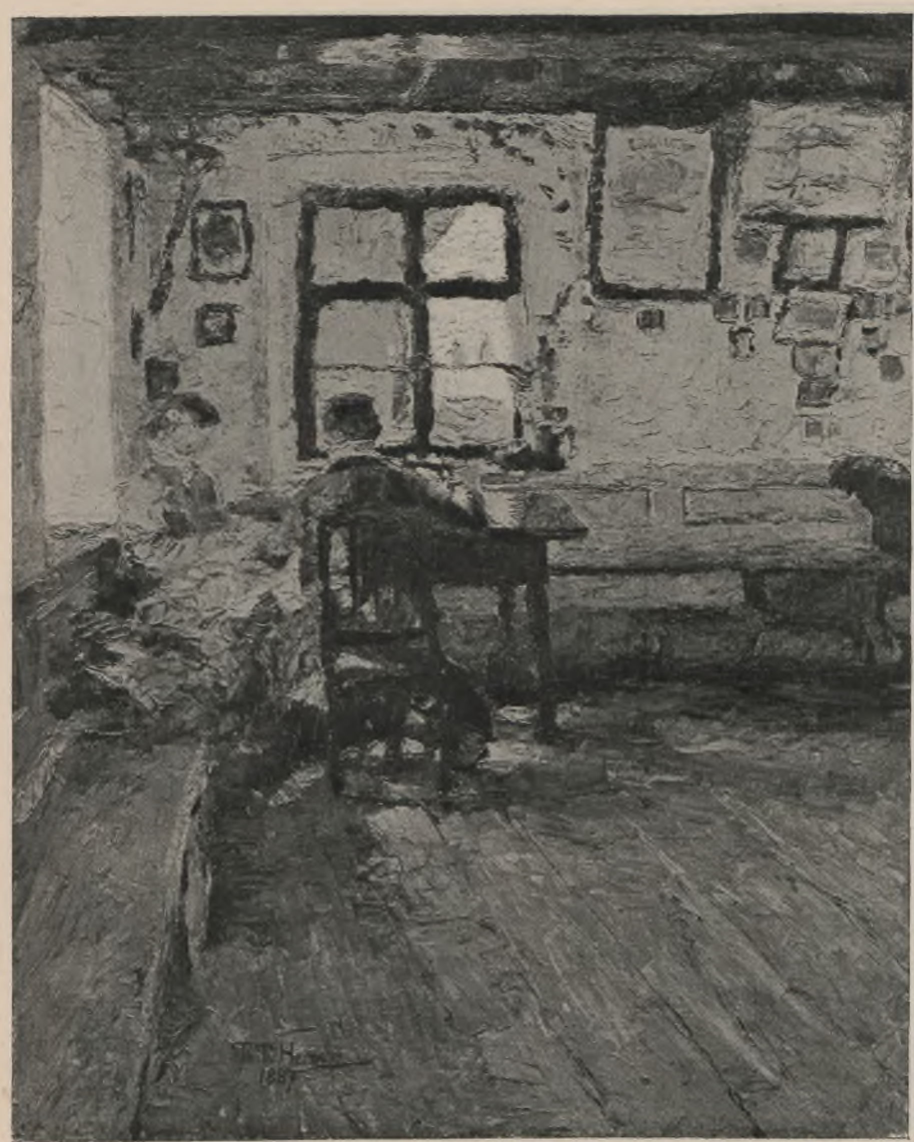
Ein drittes Werk Heines in der Ausstellung ist seine „Stöhrnäherin", ein Jugendwerk, von 1887. Dieses Bild hat ein „schmadderiges", glänzend fettes, farblüsternes Tonleben — etwa wie zu jener Zeit Kuehl, aber viel besser und weicher. Heine zeigt, wie er auch damals schon alles konnte, was er wollte, in allen Sätteln gerecht war.



THOMAS THEODOR HEINE, SCHÄFCHEN

Sehr schön ist die Ausstellung von Uhde beschickt. Wir sehen von dem vorzüglichen Meister der Secession ältere Werke; ein kleines Kinderbild, das Kind hinten am Fenster, ein reizendes Stück, das den ganzen Uhde enthält; dann ein grosses Bild von Mädchen „in der Laube" von diskreter Sonnenlichtmalerei und einem liebenswürdigen Zuge von Hausporträtcharakter.

Heinrich Zügel ist leider unbedeutend vertreten. Adolf Hölzel stellt ein „stürmisches Wetter" aus, bei dem man in Ton und Silhouette an Liebermanns Netzflickerin denken muss. George Sauter in London, den wir doch wohl als Bayern ansehen können, erschien mit einem uns sehr unsympathischen Porträt eines Knaben, das auf schottische Trübheit gestimmt ist. Rudolf Riemerschmied stellt eine Landschaft aus, die glücklich die Mitte hält zwischen Dekoration und Natur. Benno Becker ist mit einer interessanten Zeichnung vertreten. Ludwig Dills beide Landschaften wirken unheimlich matt, als wenn er aufgehört hätte, ein lebendiger Maler zu sein, sie sind nur Kulisse. Er hätte dasselbe auch wenn nicht in Schwarz und Weiss, doch in Dunkel-



THOMAS THEODOR HEINE, STÖHRNÄHERIN (1887)

Interesse. Gut ist vom Standpunkt der Malerei die Landschaft in der Spiegelung.

Bessere Malerei wird, glauben wir, in den beiden Bildern, auf denen die Dame steht, geboten. Unter einander unterscheiden sich die beiden Bilder der Stehenden hauptsächlich dadurch, dass auf dem einen vom Fenster eine kleine Blumenvase fortgenommen ist und der Blick sich hier auf eine satt und frisch gemalte Wiese öffnet. Auf beiden Bildern ist das Hereinflimmern der grünen Bäume in das Zimmer sehr hübsch gegeben und ein feines Leben in der Scene.

Alle drei Bilder sind im höchsten Maass sympathisch. Um zu resümieren, Kalckreuth giebt sich in diesen drei schon berühmt gewordenen Porträts als kein Maler von „Geschmack“ (gottlob), beinah als kein Maler von Qualität (o weh): als ein von ausgezeichneten Anlagen bedienter, guter Beobachter. Er gewinnt uns durch sein Gefühl für die Person, die er darstellt, er ist ein höchst uneitler Maler, ein Maler mit Volksliedinstinkten.

Und wir lieben ihn *jetzt* besonders, da er die Zeit, in der er zu grosse Bilder malte, hinter sich zu haben scheint.

Er hat auch ein Herrenporträt auf der Ausstellung, das sich durch die Vornehmheit und Sachlichkeit seiner Auffassung empfiehlt. Ferner ein Porträt seiner Tochter, in einem schillernden, weissblauen Kleide, mit einer orange Schleife im blonden Haar — das Kleid im Schnitt ein wenig wie die Kleider der spanischen Infantinnen, die Form der Schleife ebenfalls Velazquez entsprechend, auch hält sich die Kleine, wie sich diese Prinzessinnen hielten.

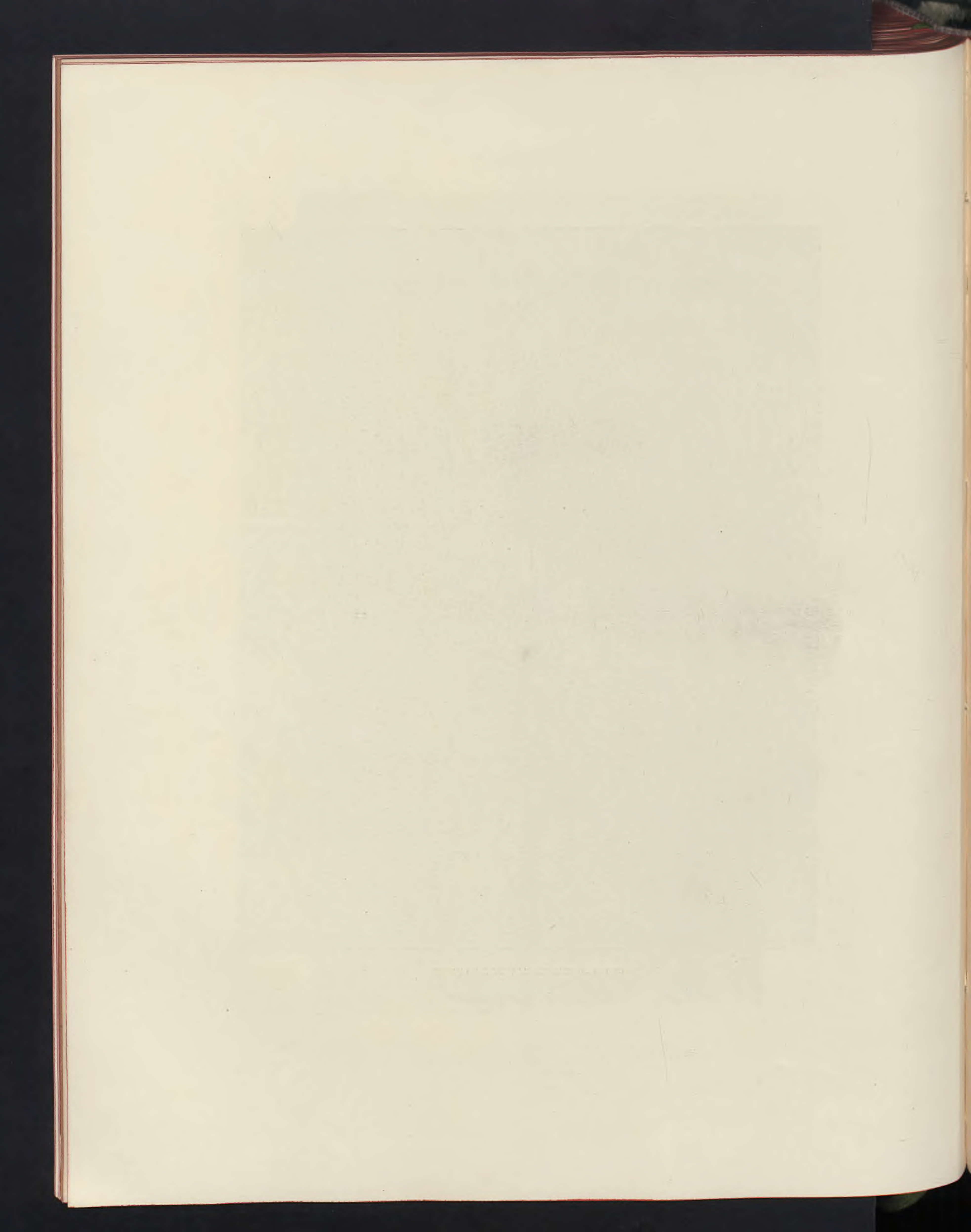
grün und Hellgrün sagen können — kräftiger. Kalckreuth, der Präsident des Künstlerbundes, ist mit einer sehr interessanten Ausstellung vertreten. Die Dame in Schwarz sehen wir zuerst sitzend, eine Schreibarbeit auf ihrem Schooss, auf der Veranda ihres Hauses im Harz; hinter ihr spiegelt sich die Landschaft in den Fensterscheiben, uns gegenüber erblicken wir diese Landschaft selbst, unter einem blauen, mit weissrosa Wolken gesprenkelten Himmel. Das im Profil gesehene Gesicht der Frau ist mehr hingeschrieben als eigentlich gemalt, Blumen, die auf dem Tisch stehen sowie eine Selterswasserkruke sind nicht sehr schön gemalt ... Ja, das Bild bietet nicht gerade derartiges, es gewährt aber ein seelisches


FRITZ VON UHDE, IN DER LAUBE


WILHELM TRÜBNER, SCHLOSS HEMSBACH



LEOPOLD GRAF KALCKREUTH, PORTRÄT





LEOPOLD GRAF KALCKREUTH, LANDSCHAFT



LEOPOLD GRAF KALCKREUTH, PORTRÄT



MARIE SLAVONA, LANDSCHAFT AN DER OISE

Im Hintergrunde ist ein Blick auf die Werkstatt des Vaters. Hohes Fenster, uns nicht mehr sichtbar, weil vom Rahmen abgeschnitten. Der Tag beginnt zu verscheiden. Auf dem Fussboden eine Fläche von graublauem Silberlicht. Das streift auch leicht die vorspringenden Kanten der Atelierwand, die Ränder der Stühle und Tische — an der Wand selbst ziehen schon tiefe, purpurgraublaue Schatten herunter, eine vaporöse Nacht.

Aus diesem Purpur und silbernen Lila des Hintergrunds und dem sonderbaren Orange und Weissblau der im Halblicht stehenden Figur des Vordergrunds setzt sich das Bild zusammen.

Trotzdem Kalckreuth sein Bild aus von ihm erfundenen Kontrasten zusammensetzte, hat man ihn der Nachahmung der Velazquez angeklagt, weil er in einer Mummenschanzstimmung Gebrauchsgegenstände des Velazquez (und eine Attitude von ihm) einflocht. Der Vorwurf ist sehr verkehrt. Hat der Künstler doch, indem er Attribute des Velazquez nahm und in der Erfindung der Licht- und Farbenkomposition seines Bildes selbständig blieb, sich von Velazquez wenn möglich noch *unbeeinflusster* erwiesen, als wenn in sein Bild überhaupt nichts gekommen wäre, das an den Meister rührte. Der Vorwurf, er hätte ein Velazquez-Pasticcio gemacht, ist so falsch im Ton wie ein Sprachfehler.

Indem wir ihn nun gegen diesen Vorwurf verteidigen, müssen wir bemerken, dass die Arbeit Kalckreuths, vom Hintergrund abgesehen, nicht ganz befriedigen kann. Das Kind ist aus der Formen- und Farbenangabe eigentlich noch nicht herausentwickelt: das ist, was man dem Bilde vorwerfen kann.

Eine reizende Landschaft ist von Kalckreuth noch da, innig, hell, echt deutsch. Es klingt in ihr wie von leichten Vogelstimmen.

Aus Stuttgart haben sich noch Otto Reiniger und Hermann Pleuer an der Ausstellung beteiligt. Reiniger sandte ein vorzügliches, Sonne und Bewegung ausströmendes Flussbild, Pleuer eine schöngegliederte Scene von der Eisenbahn.

Von Trübner sind prachtvolle, meisterliche Landschaften gekommen. Der Pinselstrich ist sehr breit — nicht breiter als der Stil bedingt, ohne die leiseste Nüance von Manier oder Uebertriebenheit. Obwohl das Format verhältnismässig klein ist, stört diese Breite nicht im mindesten, so sehr wird sie als aus dem Wesen, der kraftvollen Person des Malers hervorgehend empfunden. Was die Farbe betrifft, die von der grössten Wucht ist, so darf man von ihr

sagen, dass sie ebenfalls von der grössten Milde ist. Ja, etwas Samtweiches ist in ihr, Gobelinschöne — trotz des wahren Lichts. Das Gobelinhafte kommt durch die saftigen und doch gewissermassen gebrochenen Grüns.

Von seinen beiden Reiterbildnissen, dem des Grossherzogs von Baden und dem des Grossherzogs von Hessen, ist das des ersteren in der Farbe leider nicht glücklich geworden infolge des Willens, dem aber die Vollendung nicht auf dem Fusse folgte, zu dem Hellblau der Uniform eine Umgebung von Wald und blauer Luft zu stimmen. Weit besser gedieh das Porträt des Grossherzogs von Hessen — weit besser und doch nicht vorzüglich. So weit wir die Produktion Trübners von lebensgrossen Reitern, die im Sonnenlicht dargestellt sind, verfolgen können, diese Produktion, die er mit so alemannischer Zähigkeit fortsetzt, ist dieses das erste Mal, dass sie glückte. Der Grossherzog von Hessen sitzt brillant im Bilde, in seiner dunkelgrünen Uniform umwogt vom Grün des Waldes. Eine Freude ist es, diese prangende Landschaft, diesen entzückenden Tag zu sehen. Die Aufgabe des Porträts steht noch zurück. Der Mann in der durchsonnten Scene ist, obwohl er dem Grossherzog ähnlich ist, mehr ein Reiter auf seinem Pferde als der Grossherzog. Wir haben hier eine Lösung des Porträtgedankens, die die Aufgabe in einen Saalschmuck auflöst.

Seltsam ist der Maler Karl Haider. Er gab uns in „Frühlingsgewitter" eine Landschaft, die wie lackiertes Blech wirkt, Archaismus, der mit Sehnsucht an die wahren Alten denken lässt. In seiner „Gebirgslandschaft" nimmt aber eine gewisse Stimmung ein, ein Lebendiges, das über die auch hier blecherne Behandlung hinweg sich unserer bemächtigt. Wie die Steine auf der Wiese allein liegen unter den sich nebeneinander drückenden, in herbstlicher Farbe schimmernden Waldbäumen, das hat schon etwas. Das Gebirge in der Ferne darüber erscheint ein wenig gehäuft.

Mackensen und Overbeck haben recht unbedeutend ausgestellt. Amandus Faure ist ein Künstler, der Kneipenvorgänge in Biedermeiertracht ganz lustig, dadurch genügend, dass er karikatural ist, in einem „geselchten" Kolorit sehr plakatmässig malt. Wassily Kandinsky thut etwas Aehnliches mit Zugrundelegung der Welt des Orients in einem rosigen, zuweilen auch kreischenden Kolorit. Von Marie Slavona kam eine pikante Skizze.



THEODOR HAGEN, LANDSCHAFT

Hagen in Weimar gab uns in seiner ruhigen, abgeklärten Weise zwei ausgezeichnete Landschaften. Von Kuehl kamen geschickte Arbeiten in seiner gewohnten Art. Robert Sterl in Dresden malte „Baggerer" in ihrem Boot. Bei der Behandlung des grauen Wassers wird man an Thaulow's Verfahren erinnert. Adolf Luntz in Karlsruhe hat einen „Obstgarten in Blüte" gesendet, der etwas verhangen Prangendes hat, er giebt uns die Erinnerung an Millets herrliches Frühlingsgewitter im Louvre. Peter Bayer in Karlsruhe hat ein Bild von ringenden Knaben geschickt, eine Scene, wie man sie jetzt seltener als vor längerer Zeit sieht, im Freien gemalt, ohne Rücksicht auf etwas anderes als Natur. Die Knaben sind ganz überzeugend; weniger der Rest, der Hintergrund, er scheint zum Bilde abgestimmt und harmonisiert zu sein. Von Karl Tuch in Leipzig kam ein ganz überraschend tüchtiges Bild „Sonntag an der Marne", sehr ähnlich — und das ist offenbar die Gefahr, in der der Künstler schwebt — den französischen Impressionisten um das Jahr 1870, ein Bild von keuscher Beobachtung, aber kühl, noch verbirgt sich die Persönlichkeit.



LOVIS CORINTH, FRAUENRAUB

Von Thoma kam ein Selbstporträt mit dem Tode, aus dem Jahre 1875. Vor diesem Bildnis muss man an das Selbstporträt Böcklins in der Nationalgalerie denken. Dieses — auf dem sich Böcklin dem Tode lauschend vorführt — ist so zwingend, dass, wenn jetzt ein Maler einen Mann zur Darstellung bringen wollte, dem der Tod geigt, er gar nicht anders könnte, als ihm Böcklins Kopf aufsetzen. Böcklin war in dem Sinne, in dem in den alten Akademien das Wort gebraucht wurde, eine lebendige „tête d'expression". Man braucht nur seine anderen Selbstbildnisse heranzuziehen, das mit dem Weinglase, als satter alter Trinker, oder das jugendliche in Hamburg, auf dem er so stark blickt, um dessen noch mehr inne zu werden. Böcklin besass die Kraft, mit seinem Gesicht alles auszudrücken, was der Moment von ihm verlangte. Auf dem Bilde der Nationalgalerie ist der Ausdruck des Lauschens derart intensiv, dass Dezennien nach dem Entstehen an seinem sechzigsten Geburtstag Gottfried Keller noch unter seinem Eindruck befindlich Böcklin die Verse zurief:

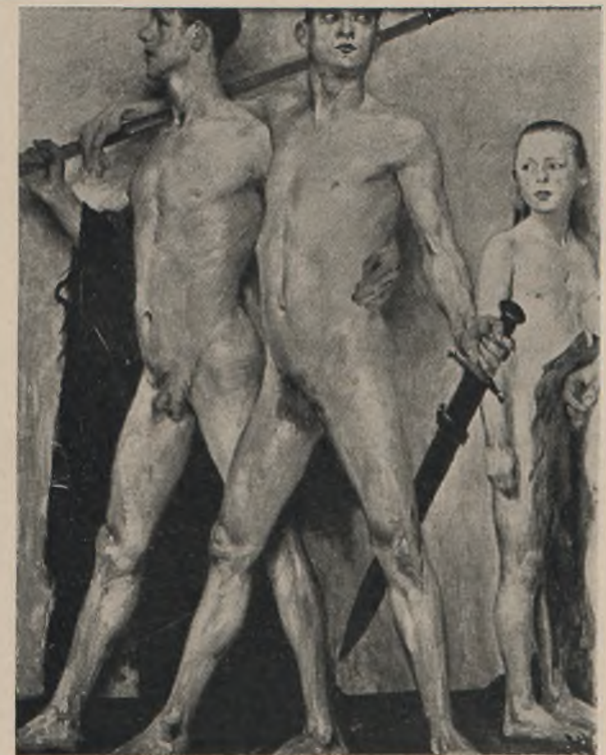
Lausche nicht zu lang, o Mann,
Um Entstehen und Vergehen,
Fange nicht zu zählen an.

Thoma war zu solcher Gestaltung seines Ichs, abgesehen davon, dass Böcklin der bei weitem

mächtigere Künstler war und als Dramatiker gestaltete, so dass er den Tod ebenso unheimlich, aufrüttelnd und scharf bildete, wie er sich selbst heroisch und versonnen dargestellt hatte — er war zu solcher Gestaltung seines Ichs schon darum nicht im stande, weil ihm alle Vorbedingungen des Aeussern fehlten, um das Bild in die romantische Sphäre erheben zu können. Während Böcklin in stärkstemGrade dasBild eines hochgemuten deutschen Dichters und Denkers verkörperte, sieht Thoma, so wie er sich gestaltet hat, wie ein vierschrötiger Handwerker aus, der sein Leben mit Mythologie verzierte. Man nimmt ihm übel, dass er den Tod neben sich darstellte, weil er zu einer Unterredung mit ihm nicht passt. Auch entschlüpfte der Tod Thoma gänzlich. Er hat ihn so allgemein, zerfliessend und nichtssagend dargestellt, dass man schon in der Sekunde, nachdem man das Bild verlassen hat, das Aussehen des Todes nicht mehr weiss. Thoma selbst freilich bleibt in der Erinnerung und man denkt an ihn gern als an einen Mann von grosser Begabung und anmutigem Empfinden, und bei seinen belebten braunen Augen denkt man, dass sich in ihnen der Schwarzwald spiegelt. Es ist auch sehr richtig, dass er sich auf einer Wiese dargestellt hat — hinter sich einen ebenen Wasserlauf —, wie es andererseits sich gehörte, dass sich Böcklin auf seinem herrlichen Selbstporträt mit dem Tod in eine ortlose Umgebung stellte. Aber das bescheiden Gute, das in dieser Auffassung Thoma's lag, wird dadurch wieder wettgemacht, dass er sich mit einem Hauch von Pathetik darstellte. *Etwas* Bewegung und Pathetik ist in ihm, als ob die Zipfel seines bürgerlichen Rocks von einem ungewöhnlichen Windstoss in die Höhe und auseinander geschnellt würden. Das passt nicht zu seinem biedern Wesen. Das genügt, um ihn sich unähnlich zu machen; und der Tod neben ihm sieht lästig, angehängt, allegorisch aus. Wir sind hier weit von der Böcklinschen Einheit. Dennoch fanden wir zwei Dinge, beide im oberen Teil, auf der Thoma'schen Tafel, die uns mit aufrichtiger Freude erfüllten: den reizend altdeutschen, treuherzigen Blick eines Amors, der wie aus einem altdeutschen Bild in dieses Bild hineingeflogen kam — und einen Schmetterling in naiver Malerei vor dem Gebüsch, rot und blau.

In seiner Beziehung zu Böcklin lässt Thoma uns etwas an das Verhältnis von Walter Crane zu den Malern denken, mit denen er in Beziehung steht (Crane zu Watts und Rossetti wie Thoma zu Böcklin); doch ist er uns weit lieber als der englische Gewerbekünstler, er ist an Natürlichkeit





LOVIS CORINTH, DAS LEBEN (FRAGMENT AUS DEM BILDE)

des Ausdrucks, an Herzlichkeit der Geste, an natürlichem Geschmack in der Farbe ihm unendlich überlegen. Das Wort vom Bauernböcklin, das vor vielen Jahren gesagt worden ist, ist immer noch das beste Urteil, das je über ihn gefällt wurde. Es kann in seiner Klarheit und Schlagkraft nicht übertroffen werden.

Und nun zu den Berlinern. Lovis Corinth ist nicht so sehr blutrünstig und grausam in dem Bilde des „Frauenraubs" als humorvoll. Noch mehr als humorvoll Maler. Ihn interessierte an der nackten Frau, die aufs Pferd gehoben werden soll, vor allem, wie sich ihr Oberkörper in vortrefflichen, etwas lila angehauchten Fleischtönen ausnähme. Es interessierte ihn koloristisch, die Büste, in die die Hand des Söldners greift, darzustellen, in zweiter Linie nahm er freilich auch an dem Vorgang Anteil und stellte die greifende Hand mit Freuden dar. Auch das Blut auf dem Gesicht des zerkratzten Söldners gewiss mit Freuden, es mengte sich darein aber das Glücksgefühl des Malers darüber, wie sich das Gesicht dieser lachenden Bestie mit Rot gegen den Himmel absetzte.

Sehr hübsch sind der Harnisch des Ritters, eines eleganten polnischen Libertins, und der farbensatte Pferderücken zur Erscheinung gebracht. Wir entsinnen uns nicht, je einen Corinth von solcher silbrigen Zartheit des Kolorits gesehen zu haben.

Vorzüge der Naivetät und des feinen Malens zeichnen dieses Bild vor dem andern des Künstlers aus: „das Leben". Der Vorgang ist hier von vorne gesehen, wie auf einem Theater dargestellt; kompositionell als ob man ein Bild von Rochegrosse vor sich hätte; man sieht nur zusammengestellte Gruppen, Modelle in Reih' und Glied; wenn das eine den Arm ein wenig sinken liesse, dann würde die Gruppe etwas anders sich auf dem Bilde entfalten; das Bild ist tableau vivantartig.

Was macht denn den Zauber, den *Zwang* bei Hodler aus, den ja die Meisten nicht mögen, der aber mit seinen Bildern durchaus ernst wirkt: was denn anders, als dass seine Bilder Gruppen zeigen, die nicht anders gedacht werden können, die wie gegossen sind, die durch die Phantasie hindurchgegangen sind, die der Stil des Künstlers geformt hat, — die nicht vom Zufall des Modells, Plaid u. s. w. bestimmt wurden. Corinths Bild ist eine Schöpfung auf modellgemässem Wege, gar keine Schöpfung, nur ein Produkt des Aktmalens. Vielmehr eine nicht richtige Auslegung des Aktmalens, eine Aktmalerei, welche nicht Freude an der ergriffen gesehenen Natur geblieben ist, sondern auf dem allerdings von zahlreichen Künstlern mitgemachten Fehler beruht, eine Zusammenstellung von Modellen könnte ein Historienbild ergeben oder sich zu einem symbolischen Gemälde verdichten.

Eine Figur ist auf dem Bilde, die, wie die andern entstanden, zufällig glaubhaft geworden ist: ein kleiner Junge mit gelbgrünen Blumen im Haar, der zu Boden blickt.



NICOLAUS FRIEDRICH, BADENDES MÄDCHEN



DORA HITZ, KIRSCHENERNTE

Aber eine einzelne Figur, bei der der Zufall, soweit das möglich war, günstig spielte, kann nicht ein Prinzip rechtfertigen, das in sich falsch ist. Auch das würde nur ein bedingtes Lob sein, wenn wir der Wahrheit gemäss von diesem Bilde berichten würden, dass die Ungleichmässigkeit der Gruppenbildung, die noch bei Corinth's Odysseus auffiel, in ihm überwunden ist, dass Corinth technische Fortschritte gemacht hat, es sind eben Fortschritte technischer Art.

Wenn wir in diesem Bilde — trotz seiner Umhüllung mit temperamentvoller Malerei — nur eine Leistung à la Rochegrosse oder Jean Paul Laurens erblicken, so dürfen wir von Corinths dritter Einsendung sagen, dass sie ein Bild ist, obwohl sie die Form einer Skizze einhält.

Man wird an dieser Arbeit, der Porträtskizze einer jungen Mutter mit ihrem Kinde, vieles hochschätzen. Manche Andeutungen: die silbrige Zusammenstellung des Blaus eines Unterrockes mit einem nackten Fusse, Fleischtöne in den Händen der Mutter, die zugreifen, den Blick ihrer Augen, der fesselnd gesehen und intim ist; manche berauschende Töne kommen vor, z. B. in dem Festkleide, das die junge Mutter — bei blossen Füssen, hélas! — anhat, an den Aermeln . . . Den ursprünglich anmutenden Tugenden der Arbeit gegenüber fallen die Klagen über manche durch die Hast hervorgerufenen Mängel fort.

Ludwig v. Hofmann haben wir noch nicht aufgehört, als einen Angehörigen Berlins zu betrachten. Unter seinen diesmaligen Einsendungen nennen wir „Morgensonne“ — ein Gestade mit einhertanzenden oder sich sonst vergnügenden jungen Frauen —, „Reigen“, vier Gestalten, die weniger wichtig sind als der eigenartig hübsche Hintergrund mit einer Figur in Grün, und das „Tanzspiel“, ein Bild in warmen gebrochenen Tönen, bei Sonnenuntergang.

Dora Hitz hat eine Scene mit vom Kirschenpflücken ausruhenden Landleuten gemalt. Das Getümmel der Sonnenflecke, die lichtdurchstrahlten Bäume, die Sammlung der Helligkeit auf dem roten Rock der Frau, die auf ihrem Schoss einen nackten Jungen hat, hat sie gefühlvoll ausgedrückt. Ueber den Leib des Knaben spielt das Licht in zarten Tönen hin. Während hier und in dem neben der Frau sitzenden Mädchen am meisten die persönliche Art der Hitz'schen Bilder wirkt und die vom Licht be-

lebten (und durch das Licht undeutlich gemachten) Gestalten eines stehenden Mädchens und eines Kindes alle Hochachtung verdienen, erscheinen die Figuren eines Mannes und eines Mädchens links etwas haltungslos.

Leistikow ist mit gewohntem Glanz erschienen, eine feine Stimmungslandschaft ist sein „Sommermorgen", ein ausgezeichnetes Bild sein „Thüringer Wald", seine beiden Winterbilder aus dem Riesengebirge virtuos abgetönte Studien. Paul Baum und Curt Herrmann sind unsere Vertreter des Neo-Impressionismus. Während Curt Herrmann uns Stillleben in seiner gewohnten Art giebt, hat Paul Baum das für einen Neo-Impressionisten spassige Unglück, dass seine Winterlandschaft, trotz der Farbenteilung, seltsam schmutzig aussieht. Ulrich Hübner tritt in der von ihm gewohnten Art auf, neben dem Bilde der Heiligengeistkirche in Potsdam ist ein in der Farbe recht hübsches Stillleben zu nennen. Sein Bruder Ulrich hat bei geringerem Können etwas Anheimelndes in seinen Studien von durchsonnten Zimmern. Leo v. König, den wir lieber als den Maler der schönen Frauen begrüssen, die ihm sonst sitzen, hat sich diesmal einen Gegenstand aus der litterarischen Bohème ausgesucht. Hancke hat ein hübsches Mädchenporträt ausgestellt. Auffallende Fortschritte hat Kardorff gemacht, nicht so sehr in einem Bildnis — obwohl auch dieses gegen das Porträt im vorigen Jahre einen erheblichen Fortschritt aufweist, der Körper ist gut gefühlt — als in einer Vase mit einem hübschen alten Stoffe. Auch Walther Bondy hat gegenüber seiner noch recht unbildmässigen Einsendung vom vorigen Jahre jetzt grosse Fortschritte zu verzeichnen. Er führt ein Mädchen vor, immer noch unbildmässig, selbst linkisch in das Bild gestellt. Aber geschmackvoll ist das Fleisch der Hand auf das Schwarz des Rockes gestimmt, gut sind die Füsse im Ton, besonders zu loben aber ist ein Stillleben links, das aus heterogenen in das Bild hineingeschneiten Elementen gebildet wird.

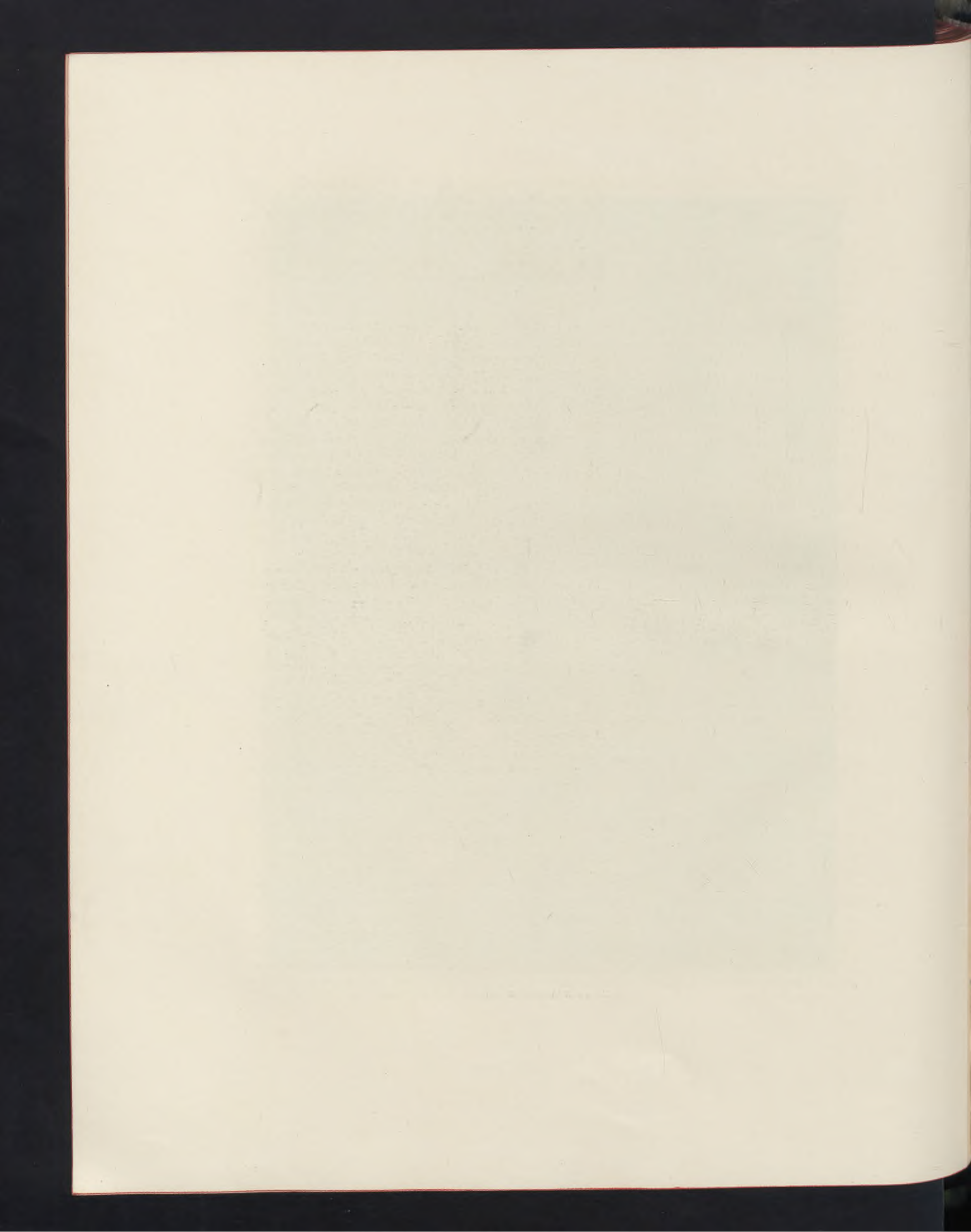
Liebermanns „Biergarten", ein altes Bild, aus den achtziger Jahren, jetzt wieder in die Ausstellung gelangt, ist ein stupendes Werk des Künstlers.



WALTHER LEISTIKOW, SCHNEELANDSCHAFT AUS DEM RIESENGEBIRGE



MAX LIEBERMANN, BIERGARTEN



Manch erschütternd schönes Porträt ist darauf (Beispiel: die alte Frau mit den Fingern an der Wange, fast ganz rechts im Bilde). Es ist ein Werk mit einem Klang von blassem Rot (die Schleife einer Kellnerin) zu dem feinen Graugrün der Bäume. (Liebermann gilt für einen Nicht-Koloristen!) Wunderbar ist auch das Rot der Mütze und des Aermelaufschlags eines trinkenden Soldaten in Verbindung mit einem dunklen Baumstamm. Dann bewundert man, wie der sonnige Vordergrund, in Blondheit zusammengehalten, einzelne starke Töne hat: entzückend ganz vorn ein weissblondes Kind. Ein sonnenfunkelndes Stück Leben ist im Bilde festgehalten — ohne Einzelheiten, soweit vom Gesamtanblick die Rede ist, — strotzend von der Ausführlichkeit der Details, sobald man auch diese ansieht.

Ich entsinne mich, dass ich früher von der Ekelhaftigkeit des Lokals gesprochen hatte*: ich sehe mich in dem Bilde um und entdecke jetzt die Ekelhaftigkeit des Lokals nirgends. Nur Schönheit entdecke ich, nichts als funkelnde, funkelnde Schönheit. Und wenn man die Discretion dieser Sonnenstrahlen, das feine Licht in diesem Garten bedenkt, so möchte man ihm nachträglich noch für die *Beschränkung* in den obzwar so wahren Sonnenstrahlen dankbar werden, nachdem ihm so grässlich viele Künstler auf dem Gebiete der Sonnenstrahlen gefolgt sind!



WALTHER BONDY, ROSE

Das Bild Max Liebermanns hat nichts mit alter Kunst zu schaffen, aber wir finden ihn ihm den Wert eines feinen alten holländischen Genrebildes, dazu kommt der Reiz der Liebermannschen Sprödigkeit und Unverschmolzenheit.

Das Bild ist ein Juwel. Vorne im Publikum überall Gesichter von einer Schlichtheit des Erzählens, einer Klassicität im *Nicht*-Genrehaften, die herzergreifend ist. Und diese Welt von Menschen mit ihren hellen Tönen, mit dem Hellbraun des Biers in den Seideln, dem verschiedenen Rot an Kleidern, Mützen und Schleifen, dem Weben der Sonnenstrahlen auf dem Boden, dem Spiele des Sonnenlichts auf dem Gelbblond der Kinder, dem Weiss der Kinderkleider, diese Welt, die die untere Hälfte des Bildes ausfüllt und nicht überfüllt, sie ist so ruhig wie der obere Teil mit dem graugrünen Laub und der graublauen Luft.

Die „Seilerbahn" ist dann von einem andern Liebermann: einem, der eine ausgeschriebenere Hand hat, in grösseren Strichen, sozusagen stilisierter malt.

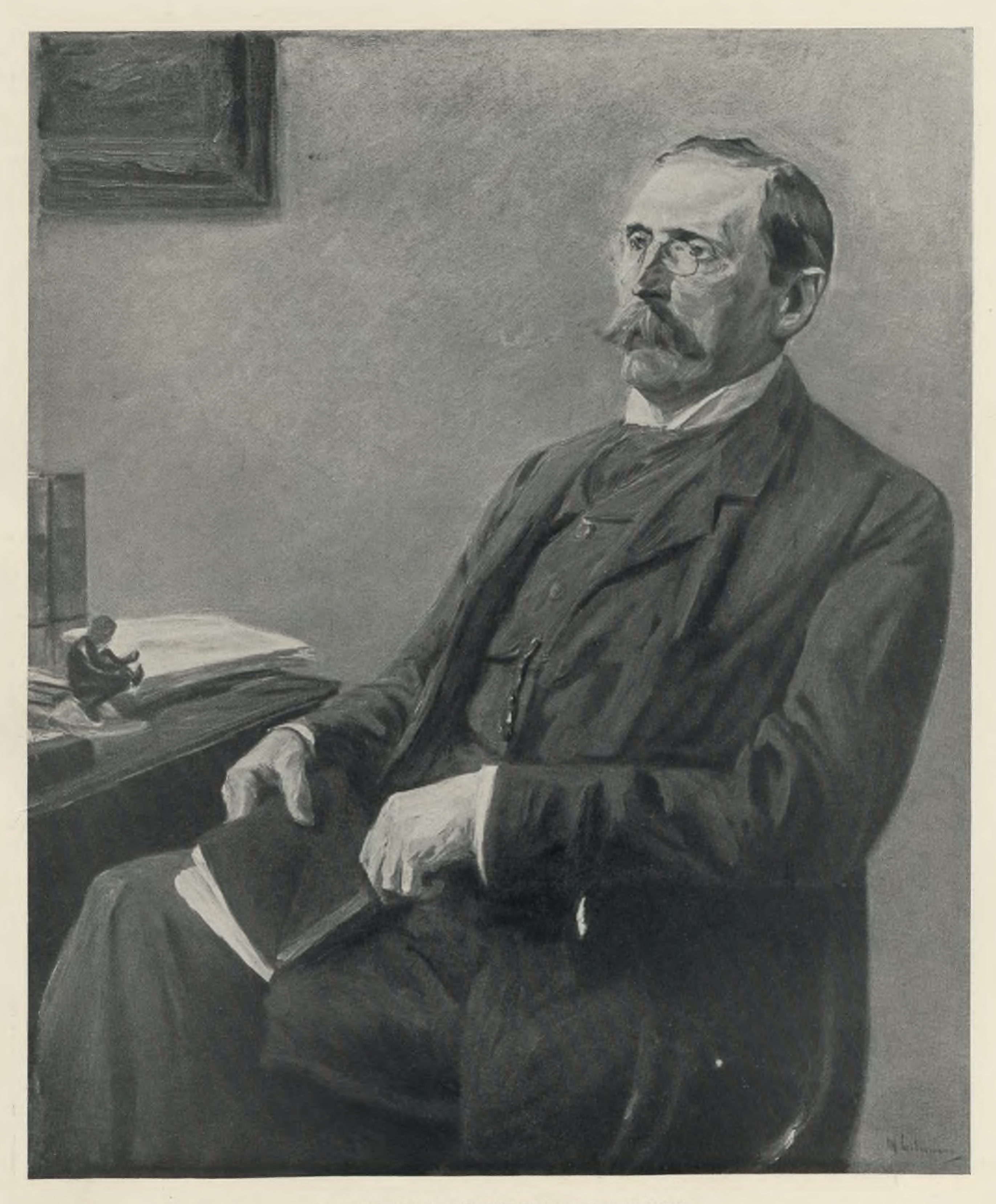
* Ich schrieb damals („Nation", im Oktober 1887): „Liebermanns Biergarten ist eine vortreffliche Arbeit; der Sonnenschein in dem Bilde, die weisslichen Frauenzimmer, die rosigen Töne bei den Kindern, hinten die schwärzliche Gruppe der Musikanten, die Biergartenbäume, die Ekelhaftigkeit des Lokals, das alles ist entzückend wahr zum Ausdruck gebracht; und Menzel kann das nach meiner Meinung so unscheinbar wahr nicht machen."

In den koloristisch schön hingehauenen verschiedenen Blaus bei der Jacke des vorderen Seilmachers —, den Dunkelheiten des Kanalrandes —, der schiefen Fläche der Bäume (man muss das Bild im Original kennen gelernt haben, nicht bloss eine Reproduktion sehen, um sich diese bezeichnenden Eigentümlichkeiten zu vergegenwärtigen) — ist das Bild in einem anderen Stil zusammengebaut als der „Biergarten". Kehrt man danach zu diesem zurück, um die Detailmalerei zu bewundern, an den durchleuchteten Flächen Freude zu haben, z. B. dem auf die Arbeit gerichteten Gesicht der häkelnden Frau, — oder um an dem Glatzkopf des Mannes sich zu erlaben, der graue Mitteltöne hat, die an Frans Hals erinnern, so nimmt man wahr, dass auch dieses Bild nirgends kleinlich ist, vielmehr wuchtig, überall Handschrift verrät. Wo man diesen „Biergarten" betrachten mag, offenbart er das Köstlichste; und jenes Unnennbare ist in ihm, das in den eisernen Anstrengungen einer himmelstürmenden Jugend liegt. Als er dieses Bild nach langer Zeit wiedersah, kann der redliche Maler ein reines Glücksgefühl, eine lautere Freude empfunden haben über solches Jugendwerk.

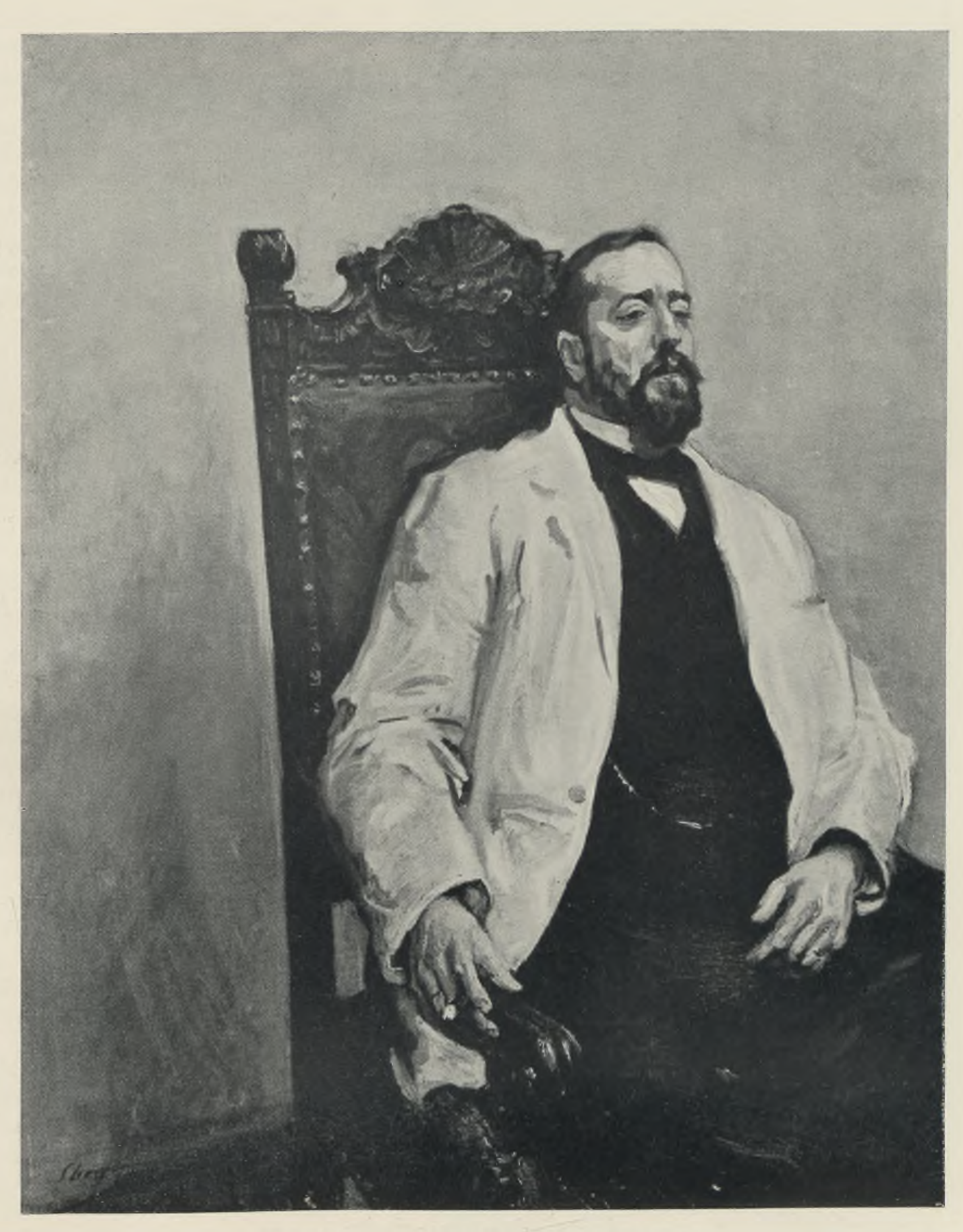

MAX LIEBERMANN, SEILERBAHN

Das Porträt des Geheimrats Bode gehört der jetzigen Epoche von Liebermann an. Es würde interessant sein, es einmal mit dem Porträt von Liebermanns Eltern zusammenzustellen und an der Veränderung des Tones gewahr zu werden, welche Aenderungen mit Liebermann — durch den Anblick der Werke von Manet — durch die Helligkeit, die seither von der Welt der Maler Besitz ergriffen hat — vorgegangen sind und wie er doch der blieb, der er war, voll der guten Eigenschaften, die seine Kunst bilden, voll der besten Eigenschaft, die er hat, der unbestochenen Sachlichkeit. So nimmt ein *Meister* die Anregungen der Zeit auf und bleibt er selbst.

Das Gesicht des Dargestellten steht rosig gegen eine sehr lichte von Leben erfüllte Wand. Die Aehnlichkeit ist absolut. Dieser Mann, preussischer Beamter, Gelehrter, Kunstliebhaber, Aristokrat, in majestätischer Sicherheit nervös festgehalten, sitzt vor uns. In die Ecke links oben ist mit zauberhaftem Geschmack eine alte holländische Landschaft gehängt. Seiten liessen sich darüber schreiben, welcher Unterschied ist zwischen solchen Bildern an der Wand bei dem Porträt von Carlyle oder dem Bild von Whistlers Mutter und dieser Ecke bei Liebermann: obwohl ein Raffinement in dieser Ecke ist, liegt doch die ganze rüstige Kraft Liebermanns darin.



MAX LIEBERMANN, PORTRÄT DES GEHEIMRATS BODE



MAX SLEVOGT, PORTRÄT DES DIREKTORS DERNBURG



MAX SLEVOGT, WEIBLICHER AKT

Das Porträt ist ein sachliches Meisterwerk. Ganz Sache. Alles ganz Selbstverständlichkeit. Nur Bode sitzt da. Er könnte nicht anders da sein. Einerseits zwingend ist das Bild, andererseits tritt Liebermann zurück. Das begründet den Hauptunterschied zwischen diesem Bilde und dem Männerporträt von Slevogt.

Dieser Bankdirektor Dernburg sitzt da, um in der auf ihn abgestimmten Luft zu atmen, er ist nicht aus dem Bedürfnis nach Sachlichkeit heraus gesehen. So ist er vorgeführt — er könnte auch anders vorgeführt sein. Er ist in einer Laune hingesetzt, sitzt selbst schief, in einem Winkel der Leinwand .... er sitzt pitoresk da. Der Anblick dieses Mannes hat Slevogt verführt: woran erinnert er mich, dieser Mann? ich hab's, es ist ein längliches Gesicht, der Typus der spanischen Könige, der Typus der Velazquez. Und er gab ihm die Note der Velazquez. Womit nicht ausgedrückt sein soll, dass er etwas in den Kopf legte, was dem Kopfe ferne war — das könnten wir um so weniger sagen, als uns der Direktor Dernburg nie im Leben begegnet ist — wohl aber können wir empfinden: es ist Arrangement in dem Bilde, der Mann ist in etwas *eingehüllt*. Das hindert nicht die malerische Bedeutung dieser Leistung, es hindert aber den Eindruck von trockener, unbestochener Sachlichkeit. Dies Porträt ist sozusagen musikalischer als das Bode's und wiegt leichter. Der hier Dargestellte ist in Musik gesetzt.

Man kann auch sagen, Slevogts zweites, unendlich kompakteres Bild, sein weiblicher Akt, sei in Musik gesetzt — in die Musik Rembrandts. (Wir müssen aber wieder hier — wie bei dem Seilmacher von Liebermann — an die Gutgläubigkeit des Lesers appellieren: nur an dem Original lässt sich die Rembrandtwollust ermessen, die den Künstler ergriffen hat.) Diese Musik Rembrandts hat wieder Slevogts Betrachtern so fremdartig geklungen, dass sie meinten, das Fleisch sei kein Frauenfleisch. Es ist Frauenfleisch, von einem Maler dargestellt, der es hypnotisiert durch Rembrandt sah. Der Torso ist mit einer sehr schönen malerischen Phantasie gesehen. Die Wucht der Malerei hier ist bewundernswert. Man sieht mit



GUSTAV KLIMT, PORTRÄT



FERDINAND HODLER, ABENDRUHE

dem grössten Vergnügen diese malerische Fläche. Weniger gefallen uns die Arme und Beine. Das Bild besteht nur aus dem Torso — abgesehen vom Hintergrund, der sich des Torsos würdig erweist. Ein Fleck Rot, durch den Pantoffel gebildet, wirkt in der Form nicht gerade schön, obgleich er in der Farbe gut ist. Vorzüglich ist, wie der Kopf durchschnitten ist; die Lichtflut fällt nun gerade in der rechten Entfernung vom Rahmen auf den Rücken.

Von Hodler zeigt die Sonderausstellung zunächst „Die Nacht" (abgebildet bereits in unserer letzten Novembernummer, Seite 55, gelegentlich des Aufsatzes von Franz Servaes über Hodler), ein älteres Werk. Schöne Töne, schönes Schwarz. Nur schon in den liegenden Akten etwas grünliche Töne, die eine Berührung mit italienischen Fresken verraten. Im ganzen würde Whistler das Bild noch ein Arrangement in Schwarz und Perlmutter genannt haben können, wenn er es zu signieren gehabt hätte. Auch ist das Motiv noch — gemessen am eigentlichen Hodler — genrehaft: der die Augen aufreissende Mann, dem ein schwarzes Gespenst, der Albdruck erscheint. Auch ist rechts oben in dem hingelagerten Mann vor einer Perlmutterwand eine Eleganz der Linie in spätem Michelangelostil. Das alles ist noch nicht Hodler. Aber es ist sehr schöne Malerei. Diese schlafenden Personen sind prachtvoll gemalt. Ihr Fleisch würde dem Drucke nachgeben. Man fühlt ihr Schlafen, die Erhitzung ihres Traumes. Um der Schwärzlichkeit des Colorits willen könnte man das Bild in die Nähe gewisser Courbets und noch mehr Ribots rücken.

Es ist der einzige Hodler der Ausstellung, der gefällt. Alle übrigen sieht das Publikum mit Entsetzen an. Gerade die, in denen er erst er selbst geworden ist.

Der Künstler ist vom Oelmaler ganz Idealist geworden. Er malt nicht mehr Bilder. Er malt nicht mehr mit Schmelz. Der Natur nahe scheint er von der Kunst sich ganz entfernt zu haben. Er ist zu einem Träumer geworden wie Blake — der aber Blake ins Monumentale ausdehnt und die Stimmen der Natur hört und das Licht der Alpen sieht. (Man könnte ihn gewiss eher, was die formale Tüchtigkeit angeht, mit Minne als mit dem Dilettanten Blake vergleichen, während Minne aber ein Spezialist für gewisse Ausdrücke und Empfindungen ist, verbindet ihn mit Blake die weite Skala seiner Anschauungen.) Gewiss ist er aus dem Naturalismus hervorgegangen. Noch mehr, ist noch Naturalist. Das sahen wir noch voriges Jahr auf der Secessionsausstellung, wo er neben seiner Schlacht bei Marignano einen Waldbach hatte, so klar über die Steine rieselnd, mit solcher Wahrheit in den Tönen des grünen Walds, des Wassers, der braunen Steine, dass man über diese schleierlose Naturwirklichkeit ausser sich sein musste. Aber in seinen kartonartigen Kompositionen stellt er Empfindungen dar, nackend, als ob ihnen noch dazu die Haut abgezogen wäre, nur Empfindungen.

Aus einem bestimmten Grunde hat uns sein „Auserwählter" nicht gefallen wollen: Hodler fanden wir hier süsslich, in der Farbe unfrei. Doch ist es das einzige süssliche Bild in der Ausstellung des Schweizers.

Andere der kartonartigen Kompositionen sind prachtvoll oder, mit einer gewissen Einschränkung, beinahe prachtvoll. Sehr schön die Komposition: „Jüngling, vom Weibe bewundert".

Hier ist ein herrlicher Rhythmus in den einander gleichenden Gestalten der Frauen, die den Jüngling ansehen und von denen eine den Arm leise hebt. Der Jüngling vor ihnen schreitet dahin ohne sie zu sehen und man denkt an jene Dialoge, die eigentlich keine Dialoge sind, weil jeder das spricht, was er allein denkt.

Ein schönes Bild ist auch „der Tag". Hier ist aber zu bemerken, dass trotz der meisterhaften Zeichenkunst und ausdrucksvollen Gruppierung, die in den Figuren betätigt ist, die Hauptwirkung des Bildes für uns durch das Licht und die Luft kommt: die Figuren erscheinen uns illustrativ — in der Luft erkennen wir Darstellung an. Es ist Darstellung in der Art wie ein Komponist in Tonwellen seine Empfindungen übersetzt.

Von Hodler wird berichtet, dass die Umwandlung, die mit seinem Denken vorgegangen ist, durch den Anblick der Werke Giottos herbeigeführt sei. Wir glauben das gerne.

Hodler versucht eine Entlastung von allem Gepäck.

Während Hodlers Verhältnis zu dem Alten auf dem Inhalt, nicht dem erzählten Inhalt, aber dem Weltgefühl beruht, das in Giotto — oder Signorelli — sich äussert, ist Klimt zu den alten Malern durch die Form gekommen. Er ist recht ähnlich mit Stuck, durch den in die münchener alten Meister-Verehrung — vielmehr in die münchener Verehrung des Malerischen in den alten Meistern — eine hellenische Note gekommen war, die mit wirklichem Hellenismus nichts zu thun hatte. Stuck kostümierte sein malerisches Denken

griechisch oder ägyptisch oder byzantinisch, noch von Lenbach stammend, ein wenig mit Besnard versetzt; Klimt ist dasselbe aus neu-wienerischem Empfinden heraus, uns mit einer unverbrauchteren Palette, gerade uns auf solche Weise mehr anziehend. Doch mag es sein, dass auch die Zukunft ihn höher einschätzen wird: in seiner Tongebung klingt mehr vom Geist unseres Tags. Während uns Stucks sonorere Arbeiten als typisch für gewisse Ateliergedanken erscheinen, berühren jeden von uns Klimts Visionen ganz nah', ganz vertraut. Immerhin erweitert auch er — mit seinem Nachahmen von ehrwürdigen Primitiven, von ganz verehrungswürdigen Mosaicisten, mit seinem scheinbaren Einsetzen von Gold und farbigen Steinen, mit seinem Einsetzen von modernen Köpfen in wenn auch taufrische Goldgründe — das Bereich der kostümlichen Möglichkeiten und führt, wenn wir das Wort nicht im geringsten im beleidigenden Sinne anwenden, lediglich mit ihm ausdrücken, dass es sich um eine mit künstlerischster Geschicklichkeit, mit glücklichstem Instinkt bewirkte Umformung handelt, Gschnas vor.

Klimts Werke sind so raffiniert, von einer solchen Höhe der Herstellung, von einem solchen Reize in der lichten Tönung, so gefällig, selbst wenn Adern und Knöchel dargestellt werden, so anmutig nichtsthuerisch, selbst wenn Ritter mit dem Schwert dargestellt werden — da ist, charakteristischer Weise, ein Gemälde, das heisst: das Leben ein Kampf und nichts wird darauf gethan, der Ritter ist ein Stillleben auf feingetöntem Grunde — hier wird die Aehnlichkeit mit dem wiener Kunstgewerbe am meisten offenbar. Klimt ist in der That eine Parallelerscheinung des wiener Secessionskunstgewerbes, das auch sehr passend, sehr richtig eine Vitrine im Klimtzimmer zugewiesen erhalten hat, die Vitrine wirkt, als ob von ihr aus die Geister Klimts aufschwebten, er ist der höchste Grad des reizenden neuen wiener Kunstgewerbes, selbst die Art, wie seine Bilder aufgehängt sind, ist kunstgewerblich, man möchte selbst sagen, die Knöpfe, an denen seine Bilder hängen, jedesmal zwei, sehr grosse Knöpfe sind für die Wirkung mitentscheidend, die seine dekorativen Schöpfungen üben. Sie sollen — und können — traumhafte Stimmungen erzeugen, uns durch ihre sanfte Harmonie einlullen, opiumhaft wirken. Da kommen einzelne vor, die zeigen menschliche Figuren unter Wasser, lichtes Fleisch unter lichtem Wasser, nach Tooropschen Erfindungen milder und liebenswürdiger ausgestattet. Andere haben das Lächeln von Khnopff. Dann ist eine Judith da mit einem „Hundehalsband“ auf Goldgrund — und der Goldgrund stört nicht. Am meisten lieben wir die Porträts. In ihnen nähert er sich der Wirklichkeit und hier umfängt uns am stärksten der Reiz seines Könnens, sowohl bei solchen, aus denen durch die Maske einer fremdartigen Einkleidung hindurch ein modernes Wesen schaut — Typus von etwas Oscar Wilde'schem — (Abb. Seite 425), als auch bei solchen, die hell in einer raffiniert einfachen Umgebung stehen (Beispiel das Bild auf Seite 398). ausser diesen Bildnissen ist noch eines zu nennen, das obwohl es in ganzer Figur ist, nur den Kopf und ein Stück Hals und die Idee, die Vorstellung eines Kleides uns giebt. Man denkt bei dieser Arbeit, obwohl die Farbe ganz anders ist — sie ist hier wie von einer frischen Pfirsich —, obwohl nichts von einer Nachahmung spricht und die Erscheinung ganz selbständig aus dem Wesen eines sehr jungen Mädchens geschöpft ist, an altgriechische Porträts aus der Sammlung, die Graf ausgegraben hat.

In diesen berückenden Schöpfungen Klimts strömt man hin, namentlich die Frauen strömen hin, — ist ja Klimt ein auffallend femininer Maler. Wir scheiden aber von Klimts fabelhaft sicheren, ungemein geschmackvollen Schöpfungen doch mit dem Gedanken, dass seine liebenswürdige Kunst auf schwankem Grunde ruht und uns ergreift, trotz der Herbheit, des Zelotismus, des oft Unausgereiften, des Krampfhaften, des Embryonalen der Hodlerschen Schöpfungen eine lebhafte Sympathie für dessen vom Publikum gemiedene Werke. Goethes Worte möchte man diesen Verächtern Hodlers zurufen: „Lass die weiche Lehre neuerer Schönheitelei dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln.“

H.

JACQUES CALLOT*

VON

PAUL KRISTELLER



MIT dem XVII. Jahrhundert beginnt die französische Kunst, die sich bis dahin als gelehrige Schülerin, wenn auch mit der ihr eigenen Lebhaftigkeit, an der Hand ihrer italienischen Meister bewegt hatte, sich zu nationaler Selbständigkeit zu entwickeln und auf die Suprematie, die sie im folgenden Jahrhundert in ganz Europa gewinnen sollte, vorzubereiten. Nicht in bewusstem Gegensatze gegen die alten Vorbilder vollzieht sich dieser Umschwung, sondern allmählich, allein durch das Erstarken des eigenen Kunstempfindens und durch die selbstbewusstere Betonung des nationalen Geschmackes. Selbst die bedeutendsten französischen Künstler dieser Zeit verlassen nicht die Bahnen des italienischen Klassizismus. Die Italiener werden nicht mehr wie im XVI. Jahrhundert zur Ausführung grosser Werke nach Frankreich berufen, aber fast alle Franzosen gehen zum Studium der klassischen Meister und der Antike nach Italien. Wie in der Litteratur herrscht nun auch in der bildenden Kunst das Vorbild der Antike mit fast unumschränkter Autorität.

Ungleich leichter und schneller als die monumentale Kunst findet der beweglichere Bilddruck den Weg zu volkstümlichen und originellen Darstellungsformen. Allerdings sind es auch hier zunächst nur einzelne kühne Neuerer, die voranschreiten. Die strenge Grabstichelkunst entwickelt sich im engsten Anschlusse an die flämische Technik und in gehorsamer Gefolgschaft der tonangebenden französischen Maler, und auch die Radierung, die sich ihre technischen Vorbilder fast ausschliesslich in Italien sucht, stellt sich zumeist noch in den Dienst des akademischen Klassizismus.

Nur Ein Meister der Radierung befreit sich von dem Zwange der Rhetorik und schafft in der selbstständigen, kecken Schilderung charakteristischer Gestalten und Vorgänge aus dem Leben ein neues Stoffgebiet, das ihm eine individuellere Formengebung und die freie Ausbildung einer dem Gegenstande entsprechenden Technik gestattet. *Jacques Callot* ist der Schöpfer dieser echt französischen, naiv-graziösen Kunst der Aktualität. Wenn auch von Nationalität Lothringer, er ist in Nancy 1592 geboren und ebendort 1638 gestorben, und seiner künstlerischen Ausbildung nach Italiener, ist Callot doch immer und mit vollem Recht als französischer Künstler und als einer der charakteristischsten Schilderer gallischen Wesens angesehen worden. Man darf aber wohl auf die Verwandtschaft seiner Kunst mit der seiner burgundisch-niederländischen Stammesvettern Bosch und Brueghel, die in ähnlicher Weise, allerdings immer mit biblischer oder

* Ein Abschnitt aus der grundlegenden Geschichte der Graphik, die soeben im Verlage dieser Zeitschrift erschienen ist: „Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten".

allegorischer Motivierung, lebenswahre Sittenschilderung und Phantastik mischen, hinweisen. Auch Callots Landsmann Jacques Bellange, der deshalb als sein Vorläufer bezeichnet worden ist, hat in seinen Radierungen ähnliche Gegenstände behandelt. Er ist aber in der Manieriertheit Salimbenischer Formverdrehungen, aus der Callot durch seine gesunde Natur gerettet wurde, verkommen.

Der abenteuerliche, phantastische Zug seines Wesens, der Callot schon als Knaben aus dem Vaterhause auf die Irrfahrt mit heimatlosem Volke trieb, kommt auch in seiner Kunst stark zur Geltung. Er ist ein scharfer, feiner Beobachter. Zahlreich erhaltene Zeichnungen beweisen, dass in seinen Radierungen alles auf eingehender Naturbeobachtung beruht. Die aufregende Wirkung seiner Darstellungen ist aber nicht nur durch die erbarmungslos wahre Schilderung der Gestalten und Vorgänge erzielt, sondern auch durch die kunstvolle Pointierung der Handlung, die geschickte Steigerung der Dimensionen ins Phantastische. Wie die Gestalten überschlank gebildet sind, so scheinen auch die Formen der Architektur wie ausgereckt, alle Gegenstände, selbst die Fahnen, in die Länge gezogen. Durch die weitläufige Anordnung der kleinen Figuren und der klar aufgebauten Gruppen auf dem Plane, durch die rasche Abnahme der Grösse der Figuren vom Vordergrunde nach hinten zu gewinnt der Raum eine fast beunruhigende Ausdehnung.

Razullo. Cucurucu.

JACQUES CALLOT, AUS DEN BALLI DI SFESSANIA. MEAUME 659

Auch die Innenräume haben beinahe unwahrscheinliche Dimensionen. Die Ansichten scheinen wie aus weiter Ferne von erhöhtem Standpunkt aus genommen, wie durch ein umgekehrtes Opernglas gesehen, so dass auch die fernsten Hintergründe, bis zu denen in der Wirklichkeit das Auge nicht mehr hindringen könnte, ganz deutlich werden. Es ist augenscheinlich die weite italienische Theaterbühne, besonders die der Aufführungen im Freien, mit ihrem raschen Scenenwechsel, mit ihren perspektivisch übertriebenen Wirkungen, dem Gegensatz der stark hervortretenden Gestalten der Schauspieler im Vordergrunde zu den Statisten und den gemalten Dekorationen des ansteigenden Hintergrundes, die diese ganz neue mikroskopische Art der Darstellung bestimmt. Sie bleibt charakteristisch für die italienische und französische Landschaftsaufnahme auch nach der Natur. Durch seine Arbeit im Atelier des Giulio Parigi, der in Florenz Festleiter war, und durch die Anschauung hat Callot, der sein Interesse für die Bühne durch zahlreiche Darstellungen ihrer typischen Gestalten bekundete, seinen theatralischen Stil entwickelt.



JACQUES CALLOT, AUS DER FOLGE DER „PETITES MISÈRES DE LA GUERRE“ MEAUME 562

Callots Auffassung steht in stärkstem Gegensatze zu allem, was monumental heisst in Komposition und Form. Seiner reichen, beweglichen Phantasie widerstrebt das schon in eine feste Kunstform gegossene Bild, sie folgt nur den flüchtigen Eindrücken des bewegten Lebens, die sie frei ausgestalten und zu Bildern



JACQUES CALLOT, DIE BESTRAFUNG DER VERBRECHEN. MEAUME 665

zusammensetzen kann. Es sind eigentlich nicht Genredarstellungen, was Callot giebt; die Einzelgestalten wirken fast wie Individuen und die Vorgänge mit ihrer Häufung von Motiven und der Masse von Details wie bestimmte Ereignisse. Der chronistische Zug der Zeit kommt auch hierin charakteristisch zum Ausdruck. Das Nebensächliche spielt überall die Hauptrolle, die Begleitmotive lassen die Haupthandlung fast verschwinden, besonders auffallend z. B. in den Bildern zur Geschichte des verlorenen Sohnes, die wohl nie in so langer Bilderfolge geschildert worden ist. Die Erzählung ist von der grössten Breite, dabei aber doch von grösster Uebersichtlichkeit und von frappantester Drastik und Lebendigkeit im Einzelnen. Die oft fast beleidigende Manieriertheit, die Callot von seinen italienischen Lehrern, besonders von Salimbeni sich angewöhnt hat, wird durch die scharfe und treffende Charakteristik der Typen aufgewogen.

Callot hat sich, so viel man weiss, als Maler nicht bethätigt, er hat seine ganze reiche Kraft dem Kupferstich gewidmet. Sein Werk beläuft sich auf ungefähr 1500 Blätter. Die Wirkungen, die er gegenständlich und künstlerisch erzielen wollte, liessen sich auch mit den Mitteln seiner Technik vollkommen erreichen. Callot arbeitete zuerst mit dem Grabstichel ganz im Stile der Cort-Schule; Thomassin soll in Rom sein Lehrer gewesen sein. Einzelne frühe Arbeiten, wie die h. Familie nach Andrea del Sarto und die Darstellungen aus dem Leben Ferdinands von Toscana nach Matteo Rosselli sind in trockener, gleichmässiger Linienmanier, die aber nach und nach lebendiger und kontrastreicher wird, ausgeführt. Indessen hatte er aber unter dem Einflusse der florentiner Radierer Tempesta, Cantagallina und Parigi sein Stoffgebiet und die ihm gemässe Technik gefunden. Er bildet eine ganz eigenartige, scharfe und klare Radierweise aus, die sich in der Strichführung, besonders in den tiefen Schatten der Grabstichelmanier nähert. Die Modellierung wird aber weniger durch Schraffierungen als durch den Gegensatz ganz feiner und ganz dicker Linien der Zeichnung hervorgebracht. Callot benutzt, um so dünne und so scharfgeränderte dicke Linien zu erzielen, den sogenannten verni dur, der zu seiner Zeit sonst nicht mehr üblich war. Die Nachahmung der Grabsticheltechnik wirkt in grösseren Flächen oft fade und leblos, um so reizvoller ist aber Callots Technik, wo er grosse Gestalten nur skizzenhaft anlegt, oder wo er die kleinen Figürchen mit höchster Feinheit und Leichtigkeit hinzeichnet und die Massen der Gruppen des Hintergrundes zart und scharf andeutet. Mit wenigen, stark anschwellenden Schattenlinien erreicht er seine kapriziösesten Pikanterien der Formgebung und Beleuchtung.



JACQUES CALLOT, BETTLER AUS DER FOLGE DER GUEUX ET MENDIANTS. MEAUME 694

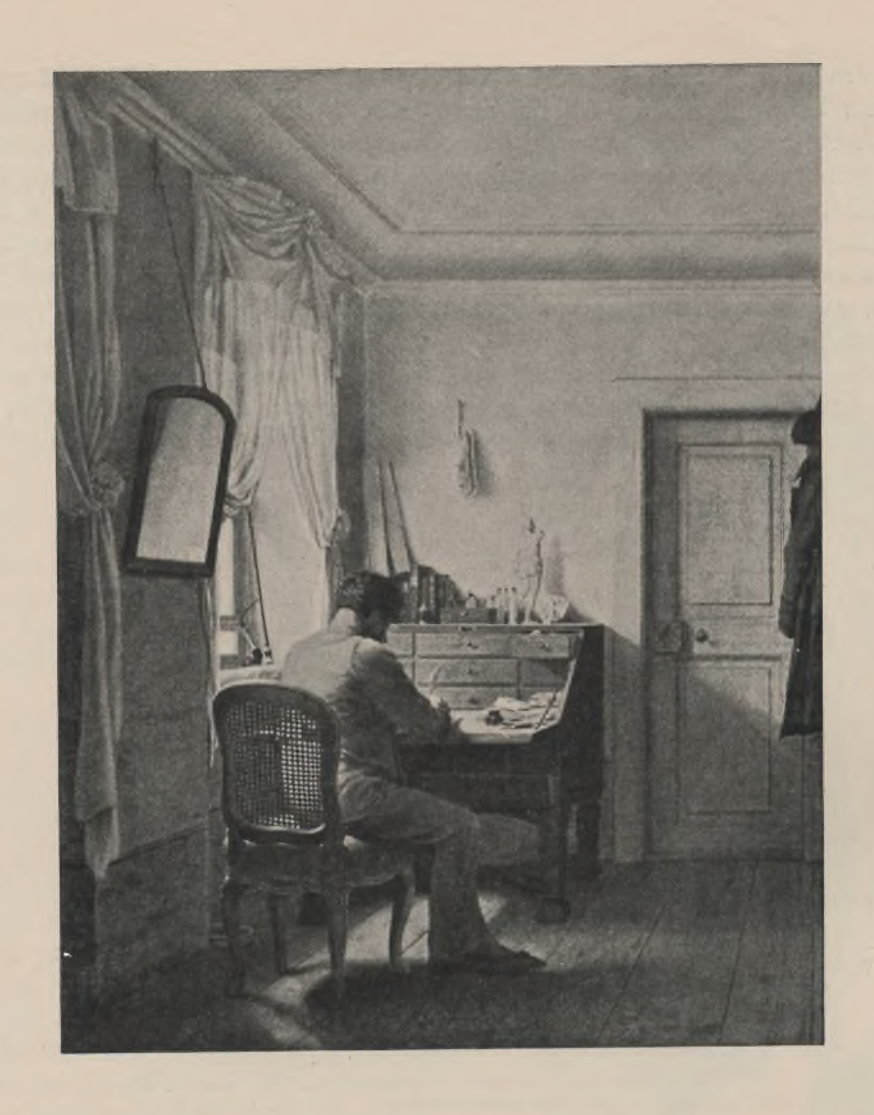
Callot muss man natürlich nicht sowohl nach seinen biblischen und historischen Darstellungen beurteilen als vielmehr nach seinen frei nach unmittelbaren Natureindrücken gestalteten Schilderungen aus dem Leben. Sein berühmtestes Meisterwerk ist der Jahrmarkt der Madonna dell' Impruneta (bei Florenz), wo sich die vielköpfige Menge in buntem Durcheinander bewegt. Düstere Bilder aus dem Leben seiner Zeit giebt er in seinem eindrucks-

vollsten Werke, den beiden Folgen der „misères de la guerre", einem kulturhistorischen Dokumente ersten Ranges (s. Abb.). Dem Künstler hat jedwede Tendenz sicher ganz fern gelegen, er folgt seiner Lust an der Schilderung des Kriegslebens, das er aus eigener Auschauung kannte, auch da, wo seine Aufgabe mehr in einer bloss topographischen Darstellung bestand, wie in der Belagerung von Breda und in der Belagerung von La Rochelle.

Für die Nachwelt wurde die Vorstellung von Callots Kunstcharakter am stärksten durch seine karikierenden Darstellungen zerlumpten und verkrüppelten Bettler- und Bänkelsängergesindels und durch die bizarren und humorvollen Masken der italienischen volkstümlichen Komödie bestimmt (s. Abb. S. 430). Wie er in den abstrusen Spukgestalten der „Versuchung des h. Antonius" sich als würdiger Nachfolger der Bosch und Brueghel zeigt, so ist er mit seinen utrierten Typen aus dem niedersten Volke Vorläufer und Vorbild der holländischen Sittenschilderer geworden. Callots Stil hat wie ein künstlerisches Programm gewirkt weit hinaus über seine eigentlichen Schüler, die mehr zahlreich als bedeutend gewesen sind.



JACQUES CALLOT, DER FAHNENTRÄGER. AUS DEN CAPRICCI DI VARIE FIGURE. MEAUME 851



INTERIEURPORTRÄTS VON KERSTING*

VON

WALTER STENGEL

Bescheidene Bilder von einem vergessenen Primitiven des 19. Jahrhunderts: schlichte Interieurporträts aus der Zeit der Freiheitskriege: helle Räume, wo es wirklich Tag ist, mit licht durchscheinenden weissen Gardinen; nächtliche Beleuchtung kommt auch vor, doch nicht in Gelbrot, wie es wohl Schalcken hat, sondern mit dem intensiveren weisslichen Licht einer sogenannten Argandschen Lampe. Und die Figuren wie bei Friedrich vornehm bescheiden in verlorenem Profil. Das Kolorit ist, stellenweise kalt, im allgemeinen lau und etwas süss (wenn man will) doch hie und da ungewöhnlich fein: ich weiss z. B. nicht, ob ein anderer damals, 1812, mit Bewusstsein Weiss auf Lichtgrau gesetzt und das dann mit einem zarten Grauschwarz gerahmt hat, wie man es an dem fein reflektierenden Spiegel des Selbstporträts von

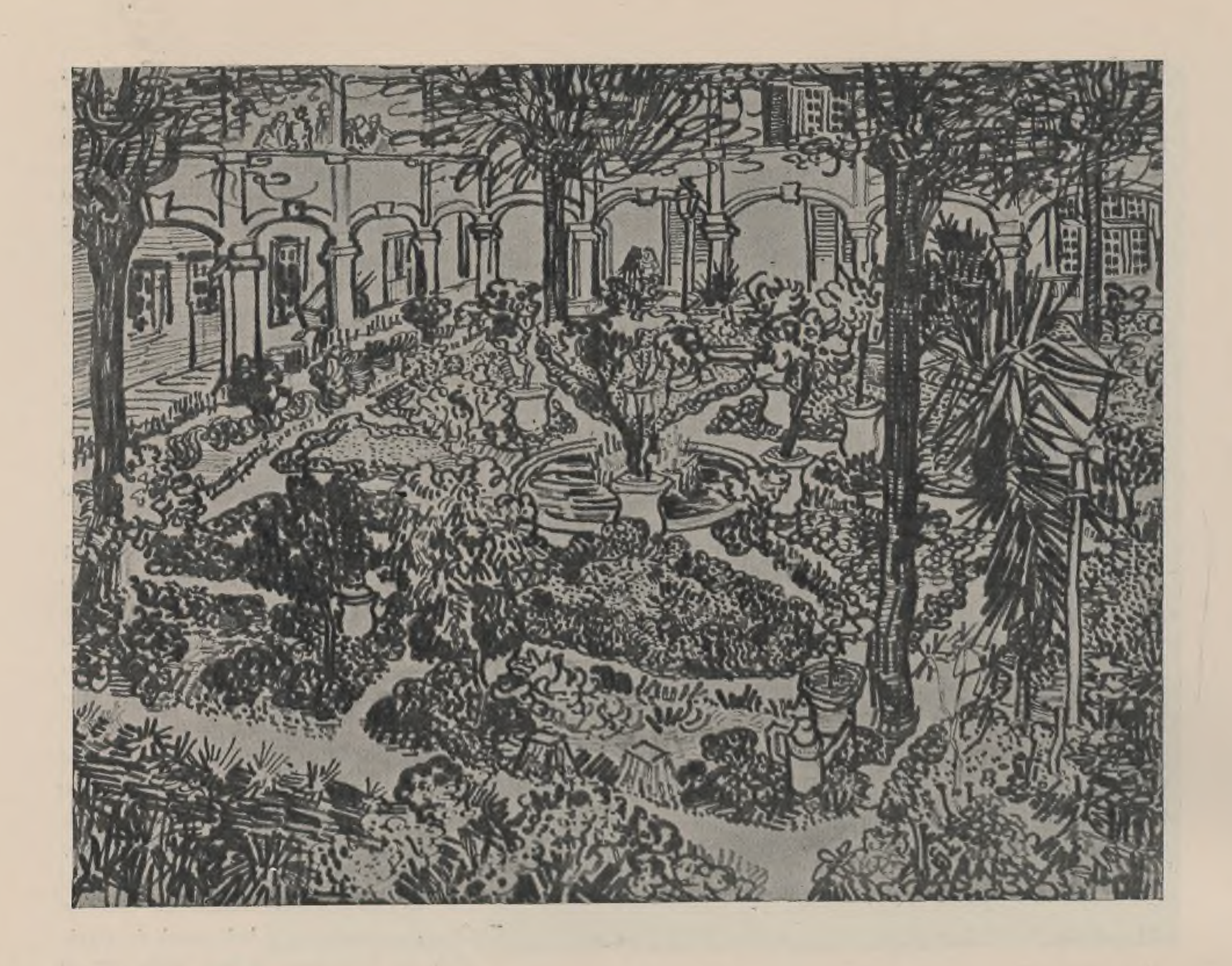
* Die hier abgebildeten Gemälde hängen im weimaraner Schloss in einem Zimmer des obersten Geschosses in den dunklen Ecken dicht unter der Decke. Wir verdanken die Möglichkeit, die Bilder veröffentlichen zu können, dem gnädigen Entgegenkommen des grossherzoglichen Hofmarschallamtes.



Georg Kersting sieht. Besonders ansprechend und für ihn bezeichnend erscheint mir das gleichzeitig mit diesem Bilde entstandene Porträt Luise Seidlers, der Malerin, deren Beziehungen zu Goethe Herrman Grimm in einem Essay erklärt hat. Es ist ein kleines meergrünes Zimmer. Im Hintergrund ein einfaches Sopha, leicht vibrierend grauviolett gestreift. Ein weisses Notenheft liegt darauf und eine Mandoline, hellbraun mit himmelblauem Bande. An der Wand hängt ein verschwommen gesehenes Bild in leichtgelbem Rahmen, um den sich Winden ranken, hellgrün mit weissen Blüten und einer rosa Schleife. Weiter vorn, am offenen Fenster, durch das man in matt blauen leise weiss bewölkten Himmel blickt und vor dem einige Topfpflanzen stehen, ein knospender Rosenstock und andere Blumen, die sich in den Scheiben spiegeln, sitzt ein schlankes blondes Mädchen und stickt, mit zierlichem Finger: das frische Rosa ihres feinen Gesichtes in dem hier tieferen Meergrün des Grundes und auf der zarten rosigen Hand das dunklere Rot eines Ringes. Das Kleid des Mädchens ist blaugrün und weiss, die braunschwarze Schürze von dünnem Gewebe, durchscheinend. Ganz vorn in dem Zimmer steht auf einer hart braungelben Kommode ein Körbchen mit einer weissen Handarbeit, und der Spiegel darüber nimmt in dem schwebenden Grün der Wand das edle Profil des Mädchens auf. Dieses Spiegelbild ist wie mit einem spitzen Griffel eingeritzt und ebenso sind alle geraden Linien im Raum haarscharf. —

Von Georg Friedrich Kersting (1783 bis 1847) und seinen Interieurporträts schweigt die sonst so redselige Künstlergeschichte. Vieles wäre freilich auch weiter nicht über ihn zu sagen. Er kommt aus Norddeutschland, wie Friedrich: Mecklenburg ist seine Heimat, und wie der Greifswalder hat auch er in Kopenhagen studiert (wo er in den Jahren 1806 und 1808 Akademiepreise erhält und 1809 das Bild einer Schmiedewerkstatt — wohl in der Art eines Gemäldes von Le Nain — ausstellt), um dann in Dresden zu arbeiten. 1813 zieht er in den Krieg, mit Körner unter Lützows Schar. Wir erfahren, „dass er beim Sturm der erste auf der Schanze gewesen, dass er Offizier geworden und das eiserne Kreuz erhalten habe“. Als er heimkommt, fehlt es an Aufträgen. Goethe greift damals ein und veranstaltet eine Lotterie seiner Bilder. Die Ungunst der Zeit scheint ihn dann bald veranlasst zu haben in der Wahl seiner alten Meister, um Namen zu nennen, von Vermeer — oder ist mit Chodowiecki schon genug gesagt? — auf Dou herunterzugehen, auch Historien und Religiöses zu malen. Später ist er sogar Malervorstand der Porzellanmanufaktur in Meissen geworden.* Ludwig Richter hat ihn dort noch kennen gelernt und in seiner Familie verkehrt, „in welcher Einfachheit der Sitte und teilnehmendes geistiges Leben in schönem Verein zu treffen war“.

* Doch hat das aus der meissener Zeit stammende Interieurbild eines vor dem Spiegel das Haar flechtenden Mädchens (in Kiel) malerische Qualitäten und ist in der Auffassung Schwinds „Morgenstunde“ wohl zu vergleichen.



AUS DER CORRESPONDENZ VINCENT VAN GOGHS

(FORTSETZUNG)

Heute wieder einmal ein harter Arbeitstag. Was würdest Du wohl zu meinen jetzigen Arbeiten sagen? Jedenfalls würdest Du nicht den gewissenhaften und beinahe schüchternen Pinselstrich Cézanne's darin finden. Da ich aber denselben Landstrich, die Crau und die Camargue, male, wenn auch an einer etwas anderen Stelle, so könnten immerhin einige Farbenanklänge darin vorhanden sein. Was weiss ich! unwillkürlich habe ich mal an Cézanne gedacht, gerade wenn ich mir seinen ungeschickten Pinselstrich (entschuldige das Wort „ungeschickt") bei manchen Studien vorgestellt habe, die wahrscheinlich bei vollem Nordwind ausgeführt sind. Da ich, die Hälfte der Zeit, mit denselben Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, erkläre ich es mir, warum Cézanne's Pinselstrich manchmal sicher, manchmal ungeschickt ist: seine Staffelei wackelt eben. Ich habe einige Male rasend schnell

gearbeitet; wenn es ein Fehler ist, kann ich mir nicht helfen. Zum Beispiel den „Sommerabend“, eine Leinwand von 30 cm im Quadrat, habe ich in einer Sitzung gemalt. Zum zweiten Male darangehen — unmöglich, sollte ich sie zerstören, warum eigentlich? Wo ich gerade bei starkem Nordwind hinausgegangen bin, um es zu malen. Ist es nicht vielmehr die Stärke des Gedankens, die wir suchen, als die Ruhe der Pinselführung und ist denn überhaupt bei solcher Arbeit, die im ersten Affekt direkt am Ort und nach der Natur gemacht wird, eine ruhige und ganz geregelte Malweise immer möglich?

Meiner Treu, mir scheint das ebenso wenig möglich wie beim Fechten.

Wenn sich doch mehrere Künstler zusammentun würden, um an grossen Dingen gemeinsam zu arbeiten. Die Zukunftskunst könnte uns dann Proben davon zeigen. Für die *notwendigen* Bilder müsste man eben jetzt zu mehreren sein, um die materiellen Schwierigkeiten ertragen zu können. Aber leider sind wir noch nicht so weit — mit der bildenden Kunst geht es nun mal nicht so schnell wie mit der Litteratur. Ich schreibe Dir heute wieder wie gestern, in grosser Eile, ganz abgehetzt, und augenblicklich bin ich nicht imstande zu zeichnen, der Morgen auf dem Felde hat alle meine Fähigkeiten erschöpft. Wie das müde macht solche südliche Sonne! Ich bin absolut unfähig, meine eigene Arbeit zu beurteilen, ich kann nicht sehen, ob die Studien gut oder schlecht sind. Ich habe sieben Getreidestudien: unglücklicherweise ganz gegen meinen Willen nur Landschaften, alles in einem Goldton, schnell, in wahnsinniger Hast, gemacht, wie der Schnitter, der schweigend in der glühenden Sonne schafft, nur in dem Gedanken, möglichst viel herunterzuschneiden.

Ich kann mir schon denken, dass Du einigermassen überrascht warst zu sehen, wie wenig ich die Bibel goutiere, obgleich ich schon öfter versucht habe, sie etwas eingehender zu studieren. — Eben nur ihr Kern, Christus, scheint mir vom künstlerischen Standpunkt aus höherstehend und jedenfalls etwas anderes als die griechischen, indischen, egyptischen, persischen Altertümer, die doch auch weit vorgeschritten sind. Aber ich wiederhole es: dieser Christus ist mehr Künstler als alle Künstler — er arbeitet in lebenden Geistern und Körpern, er macht Menschen statt Statuen — dann, ja dann fühle ich mich als rechtes Rindvieh — da ich doch Maler bin — und ich bewundere den Stier, den Adler, den Mann, mit solcher Anbetung, dass sie mich gewiss davon abhalten wird, je ein Streber zu werden.

Ich komme immer mehr und mehr darauf, dass die Küche etwas mit unserer Fähigkeit, zu denken und Bilder zu malen, zu thun hat; bei mir, z. B. trägt es nicht zum Gelingen einer Arbeit bei, wenn mein Magen mich stört. Im Süden sind die Sinne gesteigert, die Hand wird leichter, das Auge lebhafter, das Gehirn klarer — natürlich unter einer Bedingung: dass die Dysenterie oder ein anderes Unbehagen einem nicht das Ganze verdirbt und einen herunterbringt. — Daraufhin glaube ich behaupten zu können, dass, wer gern künstlerisch arbeiten will, im Süden seine Fähigkeiten gesteigert finden wird.

Die Kunst ist lang und das Leben ist kurz, und man muss mit Geduld versuchen, seine Haut teuer zu verkaufen. — Ich möchte in Deinem Alter sein und mit meinen Erfahrungen nach Afrika gehen, um dort zu dienen. Um gute Arbeit zu machen, muss man gut wohnen, gut essen und in Frieden seine Pfeife rauchen und seinen Kaffee trinken. Damit will ich nicht sagen, dass es nicht noch manches andere Gute giebt, jeder soll so machen, wie es ihm am besten zusagt, aber mein System scheint mir besser als alle anderen.

Fast gleichzeitig mit der Abschickung meiner Studien kam Deine und Gauguin's Sendung an. Das war eine Freude, es ist mir ordentlich warm ums Herz geworden, als ich Eure beiden Gesichter sah. Dein Bild, das weisst Du, liebe ich sehr. Uebrigens, wie Du weisst, gefällt mir alles, was Du machst, und vor mir hat vielleicht noch niemand Deine Sachen so goutiert wie ich. — Ich lege es Dir ans Herz, vor allem das Porträt zu studieren, arbeite darin soviel Du kannst und lasse nicht locker, wir müssen, mit der Zeit das Publikum durch das Porträt erobern — darin liegt meiner Meinung nach die Zukunft. Aber verlieren wir uns nicht in Hypothesen.

Ein grosses Bild, — einen Christus mit dem Engel in Gethsemane; — ein anderes, einen Dichter vor ausgestirntem Himmel darstellend — habe ich, trotz der Farbe, die daran gut war, ohne Gnade zerstört, weil die Form nicht zuvörderst nach den Modellen studiert war, was in solchem Falle notwendig ist.

Vielleicht sind meine letzten Studien gar nicht impressionistisch, dann kann ich mir auch nicht helfen. Ich mache, was ich mache, mit voller Hin-

gabe an die Natur, ohne an irgend etwas anderes zu denken.

Ich kann nicht ohne Modelle arbeiten. Ich drehe wohl der Natur kühn einmal den Rücken zu, aber ich habe eine furchtbare Angst davor, die Richtigkeit der Form zu verlieren. Vielleicht später einmal, nach zehn Jahren Studium — aber wahr und wahrhaftig, ich habe eine so brennende Neugier nach dem Möglichen und Wirklichen, dass ich weder den Wunsch noch den Mut habe, ein Ideal zu suchen, das aus meinen abstrakten Studien entstehen könnte. Andere mögen für abstrakte Studien begabter sein, sicherlich gehörst Du dazu, auch Gauguin, vielleicht auch ich einmal, wenn ich alt bin, inzwischen füttere ich mich durch die Natur. Ich übertreibe wohl mal oder ändere am Motiv, aber ich erfinde nie das ganze Bild, im Gegenteil, ich finde es sogar fertig vor und brauche es nur aus der Natur heraus zuschälen.

Das Haus wird mir jetzt wohnlicher vorkommen, wo ich die beiden Bilder von Euch darin habe. Wie glücklich wäre ich erst, Dich selbst im Winter darin zu haben. Es ist ja wahr, die Reise kostet ein bisschen viel. Aber kann man nicht die Kosten riskieren und sie durch Arbeit wiedereinbringen? Im Winter lässt es sich im Norden so schwer arbeiten — vielleicht hier auch, da ich ja noch gar keine Erfahrung darin habe, das muss man erst abwarten, aber es ist verdammt nützlich, den Süden zu kennen, wo sich das Leben mehr im Freien abspielt, um besser die Japaner zu verstehen. Und dann liegt in manchen Orten hier etwas so unerklärlich Erhabenes und Nobles, das Dir gerade sehr gut liegen würde.



ERICH HANCKE, MÄDCHENPORTRÄT KÜNSTLERBUNDSAUSSTELLUNG

Wenn Dein Vater einen Sohn hätte, der Gold in den Kieseln oder auf den Trottoirs suchen und finden würde, so würde Dein Vater sicherlich dieses Talent nicht missachten; nun hast Du meiner Ansicht nach mindestens ein ebenso wertvolles. Dein Vater könnte vielleicht bedauern, dass es nicht ganz neues und glänzendes Gold ist, das auch gleich in Louis geprägt ist, aber er würde vielleicht Deine Funde sammeln und sie nur zu einem guten Preise abgeben. Na, dann soll er doch dasselbe mit Deinen Bildern und Zeichnungen thun.

Die Idee, eine Art Freimaurerschaft von Malern zu bilden, gefällt mir nicht sonderlich, ich bin ein grosser Feind von Vorschriften, Institutionen usw. — ich suche eben anderes als Dogmen, die, weit davon entfernt Dinge zu ordnen, nur endlose Streitereien hervorrufen. Das ist ein Zeichen des Verfalls. — Da eine Malervereinigung vorläufig nur in sehr vagen Umrissen existiert, lassen wir doch vorläufig die Dinge gehen, wie sie gehen. Es ist weit schöner, wenn sich so etwas ganz natürlich kristallisiert, je mehr gesprochen wird, desto weniger wird gethan. Wenn Du Dein Teil dazu beitragen willst, so musst Du nur mit Gauguin und mir weiter arbeiten.



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Das Berliner Tageblatt schrieb:

„Das teure Schauspielhaus. Uns geht folgende Nachricht zu: Der Umbau des Schauspielhauses ... dürfte auch jetzt nach seiner Vollendung noch mancherlei von sich reden machen, und zwar keineswegs in angenehmer Weise. Die Kosten dieses Umbaues waren auf rund 1,900000 Mk. veranschlagt, von denen rund 600 000 auf die Krone fielen, während rund 1,300000 Mk. vom Staat zu tragen waren. Jetzt hat sich nun herausgestellt, dass die Kosten die veranschlagte Summe um rund 3/4 Millionen Mark überschritten haben. Wie wird der Herr Finanzminister diese Überschreitung rechtfertigen, und wer wird diese Summe zahlen? Aber das Schauspielhaus wird noch teurer werden. Der Kaiser hatte den Umbau der Innenräume im Stil Louis XVI gewünscht, und er hegte dann den weiteren Wunsch, das erneuerte Haus vor Antritt seiner Reise in das Mittelmeer einzuweihen. So kam es, dass der Umbau ohne den Einspruch der Sachverständigen in seinen letzten Teilen ausserordentlich beschleunigt wurde." Die Dielen haben sich infolgedessen geworfen etc.

Uns interessiert an der Mitteilung des Berliner Tageblatts hauptsächlich das Eine:

Also soll der Kaiser in dem Haus, das von Schinkel, einem Baumeister von ewiger Gültigkeit in der deutschen Kunst errichtet ist, einen Umbau der Innenräume im Stil Genzmer gewünscht haben.

✲

Die vier letzten Ernennungen für die Villa-Romana-Stiftung haben ebenso wenig befriedigt wie die ersten drei. Des Künstlerbunds Verlegenheit erhellt auch daraus, dass unter den letzten Vieren, die unter den Teilnehmern an der Künstlerbundsausstellung gewählt werden sollten, sich H. van de Velde befindet, der gar nicht ausgestellt hatte. Was soll van de Velde in Florenz, was soll Hübner da? Erler hat ein spottschlechtes Bild gemalt und wird nach Florenz geschickt, wohin auch er nicht gehört. Hodler, der einzige, von dem man sagen kann, dass er einen inneren Zusammenhang mit Florenz hat, ist nicht gewählt. Nur eine Wahl zeigt Zusammenhang mit der Idee der Stiftung und ist zugleich nicht nur eine Juniorenwahl: die von Klimt.

Die Bestimmung, dass ein vom Künstlerbund für Florenz ausersehener Künstler einen anderen bestimmen dürfe, um statt seiner hinzugehen, ist gewiss gefährlich. Die Wahlen, die vom Künstlerbund vorgenommen wurden, fielen aber so wenig systematisch aus, dass unrichtiger, als es der Vorstand des Künstlerbunds gethan, auch ein einzelner Künstler nicht wohl hätte wählen

können. Sollte die Stiftung ungeschickt plaziert sein? Wenn Deutschland sieben Künstler, die nach Florenz passten, gehabt hätte, so hätten wir bessere Wahlen gesehen.

In unserer vorigen Nummer ist der bekannte Leiter der Möbelausstellungen bei Wertheim, Curt Stoeving, in einen unbekannten Stoerring umgewandelt worden. Unsere Leser werden den Druckfehler erkannt haben.

H.



EUGÈNE CARRIERE „PORTRAITS“ SOCIÉTÉ DES BEAUX-ARTS

DIE PARISER SALONS 1905

Es giebt in der Kunst Zukunft und sie hat Vergangenheiten, die uns heute noch Zukunft sind. Der Salon der „Artistes français“ ist nur Vergangenheit. Man geht gleichgültig durch seine zahlreichen, seine überaus vollbehängten Räume. Die Ausstellung ist durchaus retrospektiv, aber es ist nicht die Retrospektivität der Originale. Es ist in ihr alles nur Kopie. Schülerarbeiten, die in Allgemeinheiten sich verlieren, denen der Ansatz, der Mut, die Kraft zu Besonderheiten fehlt, — zu kleinen persönlichen Besonderheiten, vom Besonderen gar nicht zu reden. Hier ist das Künstlerische — in seinem Fachsinne! — so vage, dass einem selbst

das Können nicht mehr gilt, das, im Vergleich zu anderen Ländern wenigstens, immerhin noch seine Geltung haben könnte. Und in diesen Langweiligkeiten allen steht die Vitrine des Cellini des heutigen Kunstgewerbes, stehen die feinen und echten Arbeiten Lalique's. Wie man diese kunstvollen Gebilde geniesst, was man in ihnen geniesst, lässt sich nicht mit kurzen Worten sagen. Was einem in ihnen fehlt, das ist ein kleiner letzter Schritt ins Ornamentale, in eine ornamentale Abstraktion aus der Naturform heraus, aus dem Naturgehalt in den freien Kunstgehalt, aus der Formung in die Formulierung, aus dem Materiellen in das Geistige, aus dem Besonderen — wie reizvoll sich oft die Begriffe der Kunst uns umstellen — aus dem Besonderen ins Allgemeine. In Einzelheiten hat Lalique längst diesen Schritt gethan, aber im letzten Wägen bleibt noch eine gewisse Zufälligkeit an ihm haften. Er müsste aber wie ein Gedanke, wie ein Sinn, wie ein erfülltes und erfüllendes Prinzip werden im grossen Sinne des Stils. Alle Feinheiten, alle Reichtümer sind dazu da. In ihnen überragt Lalique alle, die mit ihm den gleichen Weg gehen und Erfolg verdienen. Unter den vielen Skulpturen dieses Salons findet sich einiges Schöne — die wohlbeobachtete Hundegruppe von Perrault-Harry, die Löwengruppe von Riché, die feine Gruppe in cire perdue, „tendresse humaine" von Vital-Cornu; Bedeutendes fehlt.

Die „Société des Beaux-Arts" steht uns nicht nur geistig näher, sie stellt uns auch eher vor Individualitäten. Allerdings bringt dieser Salon darin kaum Neues. Carrière stellt ein vollendetes Bild „Portraits" aus, das den Künstler nicht neu charakterisiert, das ihn aber vollkommen in der Erreichung seines Zieles, seines „but", zeigt. Viel beachtet wird Lhermitte's grosses biblisches Bild „chez les humbles" darin die Art Uhdes aufgenommen ist, ohne dessen Innigkeit — falsche Sentimentalität, nicht ohne Theatralik, ersetzt sie — und malerische Qualitäten zu erreichen. Den einzelnen Personen haftet etwas Clichiertes an; das Licht ist diffus und unverständlich. Es soll von dem Christus ausgehen — thut es aber nicht — und soll durch die sich öffnende Thür hereinfallen, durch die der Vater, mit seinem Kinde auf dem Arme, hereintreten will. Uebrigens ist diese Partie die beste des Bildes. Sehr bestechend wirkt die Virtuosität Boldinis. Eine brillante Mache, eine nervöse Linie, ein virtuoses Schwarz, von dem sich das Fleisch in einer beabsichtigten Weisstönung abhebt, Virtuosität überall, Spekulation. Malerei, die zu bewusster Wirkung die Zeichnung missbraucht. In einem besseren Sinne virtuos ist das Porträt der Schauspielerin Polaire von La Gandara. Eine gewisse Geschmacksnote hilft die Eigenart des Modells nur feiner herausheben. Von dem Schmarren des Carolus Duran darf man nicht reden. Unausstehlich ist La Touche, oberflächlich Sargent, leider enttäuschend Caro-Delvaille, manierirt in seiner Farbenwirkung, flach. Schön, aber von einer unbelebten Stumpfheit des Tones sind die Landschaften Raffaellis, altmodisch, schwer, stehen die Mauern von Cottets Städte- und Palastbildern da. Ein Atelierbild im Sinne Fantin-Latours hat Simon ausgestellt. Le



KONRAD V. KARDORFF, STILLLEBEN KÜNSTLERBUNDSAUSSTELLUNG

Sidaner, Marie und Henri Duhem sind gut vertreten. Vor Willettes anekdotischen Illustrationen versage ich. Ebenso vor Veber, den man nicht auf die Zeichnung hin ansehen darf. Warm und leuchtend sind die Freskenbilder von Denis. Zuloaga und Anglada, die beiden Spanier, bringen wieder stark ihre Eigenart zum Ausdruck. Vielleicht hat Zuloaga nicht bessere, sprechendere, wirklichere Spanierinnen gemalt, als seine drei Cousinen. Ueber das Arrangement des Bildes selbst kann man freilich im Strittigen bleiben. Die drei Damen sind auf die eine Seite der umfänglichen Leinwand gedrängt, die übrigen zwei Drittel sind mit einer landschaftlichen Perspektive angefüllt, Bergwellen, die ein Sonnenstrahl bestreicht. Hier bewegen sich winzige Gestalten zu Fuss und zu Pferde, einzeln und in Gruppen. Man wird von dem Gefühl eines Missverhältnisses, eines veränderten Massstabes, nicht frei. In den drei Bildern Zuolagas ist die Hand des Meisters. Anglada hat in seinem spanischen Hühnermarkt bei Nacht einen Farbenrausch geliefert, dessen Buntheit sich schliesslich in Rot und Grün löst. Anfänglich bleibt einem das Ganze amorph — viele gehen an dem Bilde vorbei — dann aber wachsen einem die vielen Hühner und Hähne, die Frauen, der Korb in immer klarerer Gestaltung entgegen — und seltsam, gewollt oder ungewollt — der stehende Verkäufer mit dem scharfgeschnittenen Gesichte und der roten phrygischen Mütze wird selbst wie ein grosser Hahn, von dem alles andere nur Teil ist. Man staunt, man bewundert nicht ohne Staunen. Es ist ein starker Einschlag von Virtuosität in dem Bilde, das schwer betrachten ist, weil sein Glas zu sehr spiegelt.

Skulpturen hat dieser Salon nur wenige. Rodin ist mit zwei bewegten Fragmenten in Gips, einer Porträtbüste in Bronze vertreten. Auf schwarzbehangenem Sockel stehen zwei Bronzen von Meunier. Bartholomé hat die Gruppe „Adam und Eva" ausgestellt, innig und keusch empfundene Gestalten, von einem sanften, geklärten, ein wenig konventionellen Fluss der Linien. Eine Marmorbüste Lefèvre's verdient Erwähnung. Fix-Masseau scheint das Süssliche seiner Arbeiten durch hässliche, überfette Modelle korrigieren zu wollen.

Unter den vielen Zeichnungen und Radierungen fällt mir auf — was ich auch schon im Salon der Unabhängigen sah — dass Helleu einen immer stärkeren Einfluss gewinnt. Seine Schwarz- und Strichwirkung in Pelzen und Hüten wird vielfach nachgeahmt. Es begreift sich leicht. Zu gewissen Zeiten können gewisse Dinge, einmal auf eine Art gemacht, gar nicht mehr anders gemacht werden. Und ausserdem, man begegnet wirklich Helleuschen Gestalten auf der Strasse. Aber dass man seine, doch schon sehr zum Ueberdruss wiederholte Bildwirkung und Augenstellung wiederholt, das ist schlimmer. Uebrigens findet sich in diesem Teile des Salons viel Fleiss und Geschicklichkeit. Aber ganz schlecht sind die Pastelle.

Wilhelm Holzhamer



THEODOR HUMMEL, AM HAFENPLATZ — KÜNSTLERBUNDSAUSSTELLUNG

DRITTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM I. JULI. AUSGABE AM ZWÖLFTEN JULI NEUNZEHNHUNDERTFÜNF
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



WHISTLER, RADIERUNG AUS VENEDIG



WHISTLER

VON

HARRY GRAF KESSLER



IE International Society in London und nach ihr die Académie des Beaux-Arts in Paris hatten im Frühjahr auf einige Wochen Whistlers Hauptwerke zusammengebracht. Er traf sich vor dem breiten europäischen Publikum mit Menzel, wie dieser Realist, oder doch aus dem Leben schöpfend, wie dieser auch noch etwas Andres als ein Künstler: eine Art von wandelndem Plakat, eine Attitude gegen das Leben, eine mythische Gestalt, deren Gebärde mit zum Hintergrund unserer Zeit gehörte. Bei beiden fragt es sich jetzt, wo die Gegenwart, die sie malten, ihre Frische verliert und sie selbst als Persönlichkeiten bald verblassen müssen, ob sie blos als Künstler werden weiterleben können.

Einige nicht sehr glückliche Sendungen in die Secession und den Salon haben Whistlers Rufe auf dem Kontinent in den letzten Jahren eher geschadet als genützt. Man begriff nicht recht, was an diesen Kleinigkeiten oder nicht immer ganz geglückten grösseren Werken so epochemachend sein sollte. Ausserdem waren „die Schotten“ da; und man schrieb, was diese zur Manier gemacht hatten, Whistler selbst als Affektation an. Hinterdrein schliesslich zog Boldinis Porträt durch die Ausstellungen: Whistler mumienhaft vertrocknet, aber wie eine alte Schauspielerin jugendlich thuend und geschminkt. Für Viele stand sein Bild auch als Künstler damit fest: ein gewiss geschickter, aber überschätzter, unermesslich selbstgefälliger, ja koketter Herr, dessen bons mots besser waren als seine Bilder. Ein Schatten von dieser Anschauung fällt bis in das Buch von Meier Graefe.

Wenn dies die ganze Wahrheit wäre, ja nur der Wahrheit grösserer Teil, dann müsste die Whistler-Ausstellung, die ein ganzes Gebäude, vier grosse Säle und eine Vorhalle füllt, unerträglich auf die Nerven fallen. Drei- oder viermal lässt man sich den blossen Poseur gefallen; aber hundert-, zweihundertmal sicher nicht, ohne auszureissen. Und das Komité hat über hundert Bilder, zweihundert Zeichnungen und Lithographien, vierhundert Radierungen zusammengebracht. Und man reisst doch nicht aus.

Durchaus nicht. Man durchwandert alles ohne Ermüdung, stets wieder angeregt und erfrischt durch die Aktivität, die alle andern Eigenschaften dieses feinen, ironischen, scheinbar so leicht über den Dingen schwebenden Geistes dominiert.

❊

Diese Aktivität erstaunt und amüsiert gleich an seinen Anfängen; an der Art, wie er mit seinen Lehrmeistern und mit den Einflüssen um sich her fertig wird. Er entzieht sich ihnen keineswegs. Aber was er annimmt, verwandelt er sofort und macht es fruchtbar zu ganz neuen Dingen. Wenige Künstler haben so selten bloss gelernt, bloss anempfunden und nachgemacht.

❊

Von Hause bringt er, ausser seinem amerikanischen Temperament und einer wunderbar leichten und festen, aristokratischen Hand, die feinste Sinnlichkeit für das Licht mit und ein ganz eignes Gefühl für den Aufbau der Dinge.

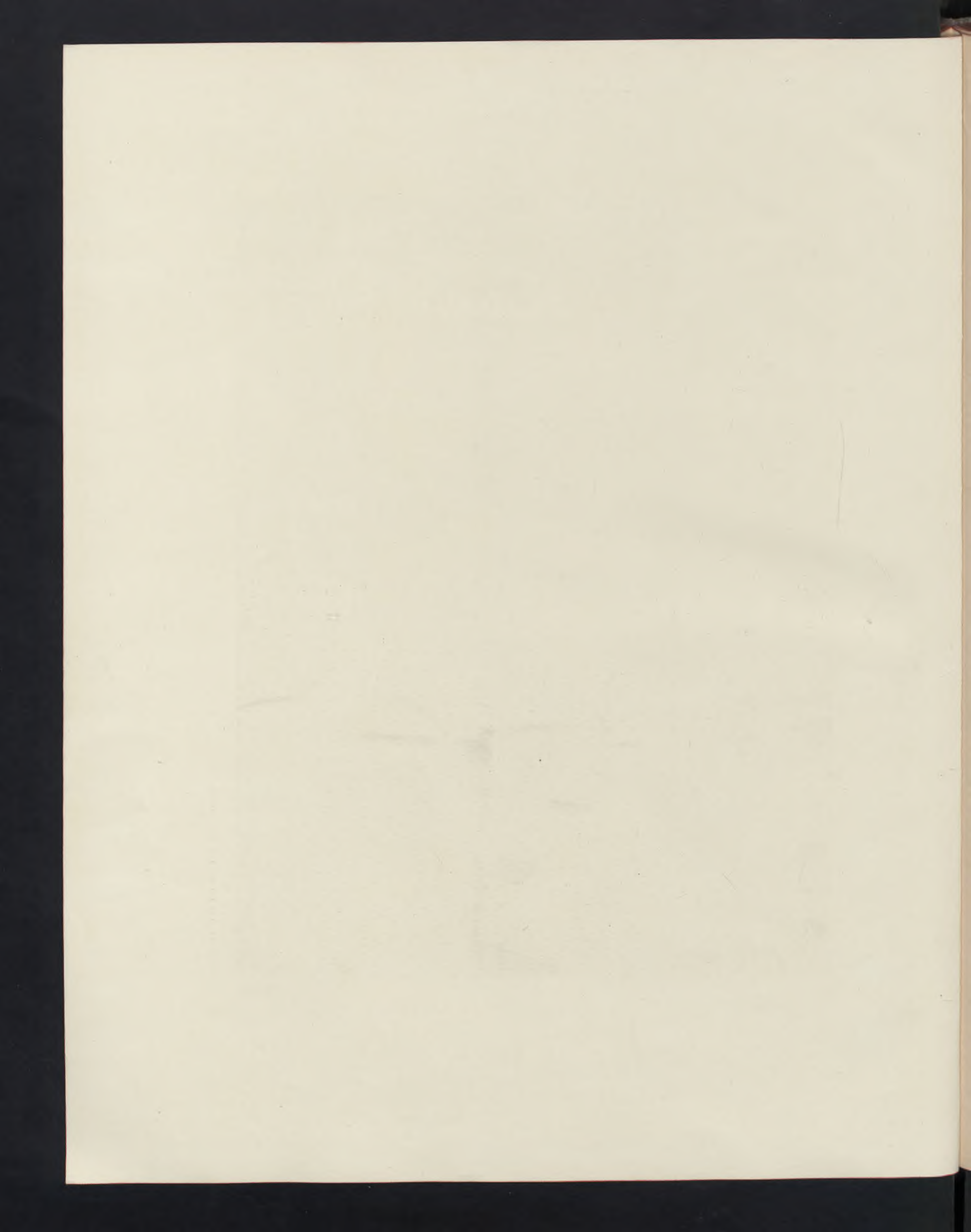
Er sieht die Teile jedes Gesichtsbildes wie geordnet in ein System, das einen Schwerpunkt hat, um den sich das Uebrige nach einer Art von optischem Gleichgewicht krystallisiert. Er fühlt mit andren Worten einen optischen *Accent* in jedem Dinge, eine Betonung, die mit seiner litterarischen „Bedeutung" nichts gemein hat, son-



WHISTLER DAS MÄDCHEN IN WEISS



WHISTLER, DIE RHEDE VON VALPARAISO



dern hervorgeht aus der Folge von Empfindungen: Linien, Tönen, Farben, Formen, die den Gegenstand für das Auge ausmachen. Dieses Gefühl für den optischen Accent ist ihm angeboren; er hat es schon als Schuljunge, als Fähnrich. Es dringt ein bis in die bekannte Aufnahme eines Küstenstücks für das Marine-Amt in Washington. Der Ausschnitt ist so gewählt, dass ein kleiner weisser Leuchtthurm links wie ein Gewicht die Linien zusammenzieht. Man begreift, dass solche Absichten dem topographischen Bureau nicht zusagten und den Rat einbrachten, der Fähnrich Whistler möge sich lieber ganz der Kunst widmen.

❖

In Paris, wo er hinging, studierte er zunächst Rembrandt. Sein erstes Selbstporträt ist eine Art von Kopie nach Rembrandt, sein erstes Bild für den Salon, die kleine „Mère Gérard", im Rembrandtstil modelliert, mit dicken, kleinen Pinselstrichen sozusagen greifbar in Relief herausgehauen. Seine ersten Radierungen bemühen sich um Rembrandtische Lichteffekte.

Aber gleich werden Rembrandts dramatische Lichtkontraste bei Whistler zu lyrisch-zarten Wechselgesängen zwischen Licht und Dunkel; und er giebt in seinem ersten Heft, 1859, die Radierung „Mondscheinlicht in einer Strasse von Zabern": Etwas ganz Neues in der Kunst, eine Art von Chopinscher Musik in Schwarz und Weiss, was er später ein „Noctürne" nannte.

Vielleicht hat der Einfluss Corots mitgewirkt, Corots feine Helligkeit, die ähnlich leicht die Dinge berührt. Aber das Resultat ist von Corot schon ebenso weit wie von Rembrandt, mit einem ganz andren, unromantischen Tonfall, schlicht,



WHISTLER, NOCTURNO



WHISTLER, AMERIKANERIN

ohne Vehemenz oder Empfindsamkeit — poetisch nur durch den mit der leisen Flucht des Mondes irgendwie geheimnisvoll übereinstimmenden Rhythmus seiner Licht- und Schatten-Flächen.

Courbet ist in Whistlers Kunst eingetreten.

❋

Courbets Rolle in der Kunstentwicklung wird noch sonderbar unterschätzt. Man vergisst ihn über Manet. Aber Manet ist im Grunde nichts als Courbet mit spanischem Wein und Pariser „esprit“ versetzt. Courbet dagegen hat der Kunst aus sich einen neuen Stil geschenkt. Er, und er allein, ist der Revolutionär, der wahre Begründer der modernen Malerei, die neue Kraft, von der ihre Richtungen sämtlich ausgehen.

Courbets Ziel war der Eindruck fester Wirklichkeit seines Bildes. Es sollte wirken wie ein hingehängtes Stück Natur.

Er malte daher was er sah, wie er es sah, — ohne ideale oder romantische Silhouetten, Farben, Formen, Stimmungen hineinzusehen wie noch Rousseau, Millet, Daumier, Corot. Sein Realismus war reine Sachlichkeit des Auges.

Er unterschied sich dadurch von dem auch litterarischen, psychologischen, schliesslich anekdotenhaften Realismus der englischen Praeraffaeliten oder Menzels. Vor allem lehrte ihn sein Auge, was diese übersahen: die Wichtigkeit des Tons für den Eindruck fester Wirklichkeit.

Die Empfindung nämlich, dass ein Ding massiv



WHISTLER, MISS ALEXANDER

und wirklich ist, geben weniger seine Linien oder linearen Formen als die Töne: seine Farbe und Helligkeit, die Art, wie das Licht eindringt und abprallt. Das Licht betastet sozusagen die Dinge für uns.

Insbesondere aber besitzen alle Töne eines wirklichen Dinges untereinander eine Art von Logik und lückenloser Folgerichtigkeit; und diese ist es, die uns überzeugt, die dem Auge ähnlich für Substanz bürgt wie der Hand die Undurchdringlichkeit.

Dies gilt wie von Einzeldingen so vom Raum, von jedem ganzen Ausschnitt der Natur. Auch ein solcher ist in jedem Augenblick eine Kette aneinanderhängender Töne; und das sichere Gefühl seiner Wirklichkeit giebt dem Auge nichts als diese Logik.

Sie nahm daher Courbet zum Leitprinzip; er suchte vor Allem, Ton an Ton folgerichtig aneinanderzuknüpfen. Was an Einzeldingen schon ein altes Gut der Malerei war, die Einheit der Tonfolge, übertrug er auf den Raum; denn er wollte ja ein ganzes Stück Wirklichkeit hinhängen, nicht bloss einzelne wirkliche Dinge in einer unwirklichen „Kompositon". Man sagt sogar, er sei daher prinzipiell immer der Reihe nach vom dunkelsten zum hellsten Ton im Bilde fortgeschritten, ohne je zwischen Hell und Dunkel hin- und herzuspringen. Er wollte so sicher sein, keine Lücke in der Tonfolge aus Versehen offen zu lassen.

Dieser durchgehende Zusammenhang von Ton zu Ton war ein Band auch zwischen den grösseren Abschnitten. Er verknüpfte die Raumstufen, die sogenannten „Pläne" im Bilde. Vordergrund und Hintergrund, die bei den Romantikern und Akademikern gleich weit, bis zur Dissonanz auseinanderklafften, reihten sich durch die Tonfolge ohne Lücke aneinander.

Damit trat Courbet unbewusst auf den Boden von Velasquez. Die Einheit der Tonfolge war mehr als ein blosses Stück Realismus: sie enthielt ein Stilprinzip, eine besondre Art, die Elemente des Kunstwerks miteinander zu verknüpfen, einen neuen Weg für die Phantasie. Courbets Vorgänger, die Romantiker, arbeiteten nach Rembrandt, Rubens, Claude auf „Effekte" hin: einen Farbengegensatz, eine Lichterscheinung, von den ausserkünstlerischen, litterarischen, anekdotenhaften, humoristischen Effekten ganz zu schweigen. Der Kontrast war ihr Stilprinzip. Courbet gab der Malerei ein neues in der Einheit, die entsteht, wenn alle Töne im Bilde eine einzige fortlaufende Reihe bilden.

Die erste Frucht dieses Stilprinzips war die Ruhe.

Der Effekt zerreisst das Bild in Gegensätze. Seine Ziele sind naturgemäss immer stärkere Kontraste: ein Aufruhr zwischen Grün und Rot, ein Erwürgen aller Farbe durch die Nacht, der schmetternde Triumph eines Lichttones. So steigert der Effekt das Leben bis zum Punkt, wo die leidenschaftliche Bewegung unter den Bildteilen stärker



WHISTLER, KOPF EINES JUNGEN MÄDCHENS

wirkt als ihre Beziehung zu der Fläche, auf die sie gemalt sind. Dann durchbricht das Bild die Wand. Der Effekt ist der natürliche Feind des flächenmässig Architektonischen.

Gerade entgegengesetzt wirkt die Einheit der Tonreihe. Sie knüpft die Teile aneinander. Sie schafft Bande zwischen Ton und Ton, die das Flächengefühl wachhalten. Sie gleicht die Gegensätze aus durch die Logik augenfälliger Zusammenhänge. Sie ist ein Gegengewicht gegen den centrifugalen Kontrast und gestattet, ihn auszunutzen, ohne doch die Wand zu sprengen. Wenn man im Louvre Courbets Bilder neben den Rousseaus, Millets, Delacroix hängen sieht, wirken sie wie Gobelins: „keine scharfgeränderten Kulissen im Vordergrund, kein Loch, keine jäh abbrechenden Schwärzen oder Lichter, sondern jedes Bild eine einzige ruhige Fläche, die lückenlos einen Block für sich an der Wand bildet.

Diese Wirkung unterstützt der Farbenauftrag. Courbet malt mit breiten, mächtigen Pinselstrichen, die die Farbe in tiefen Schichten abladen und im Gegensatz zur akademischen Art nicht verrieben werden, sondern stehen bleiben, wie eine Handschrift, sichtbar, um die Dinge körperlich und zum Anfassen materiell hinzubauen. Mit dem Messer streicht er daneben Farbe schwer und glatt hin. Messer- und Pinselstriche verweben sich, greifen übereinander, schaffen Pigmentmassen, deren Untergründe durchschimmern: einen schweren, tiefen Stoff wie trübe Emaille, der die Ahnung von etwas Aehnlichem aber Feinerem wachruft, einer neuen Kostbarkeit der Oelfarbe, einer andren als den Reichtum Delacroix'. — Dessen Pracht war koloristisch, eine Farbe wie durcheinandergeschmolzene Edelsteine, Pardiesvogelfedern, orientalische Blumenbeete. Courbet suggeriert schwere Seiden, prunkvolle Damastmuster, tiefglasierte altchinesische Fayencen: eine Kostbarbeit, die sich nähren müsste von der Helligkeit, — von Reflexen an kunstvollen Unebenheiten, — vom Glanz, den der Pinselstrich in langen Schweifen nach sich zieht oder wie Säbelhiebe blitzen lässt, — von Lasuren, die das Licht wie Wasserspiegel aufnehmen und reicher wieder hergeben. Das alles ringt bei Courbet mit der zähen Masse wie ein Frühling unter der Erdscholle, halb unverwirklicht, aber fühlbar und für andre deutlich, die es dort zu finden wussten.

Manet, Monet und Renoir, Cézanne, Degas, Puvis de Chavannes haben Courbets Sachlichkeit, Toneinheit und Farbenauftrag weitergebildet; sie haben seinen Stil mit Delacroix und Corot bereichert, ihre Persönlichkeit hinzugethan, aber nie seinen Boden ganz verlassen. Mit ihnen steht die ganze moderne Kunst auf seinen Schultern. Ja, man kann sagen, dass wo Velasquez bei moderner Kunst genannt wird, dieser Name nichts ist als ein vornehmes Pseudonym für Courbet.

❀

Whistler fand durch Courbet Mittel, vom Licht das auszudrücken, was seine feine, nervöse Sinnlichkeit am akutesten reizte: dessen leise Pulse und die Musik seines Wechselspiels.

Die fortlaufende Tonreihe wurde ihm zu einer Art unendlicher Melodie des Lichts.

Ohne Kontraste, ohne Hemmungen füllt gedämpftes Licht, wie es weisse Mullgardinen durchlassen, das Porträt seiner Schwester am Klavier, das er 1859 malte: eine junge Frau in Schwarz, die spielt, ein Kind in Weiss, gegen den Flügel gelehnt, eine weisse Wand, weissgoldene Bilderrahmen. — Das schwarze Kleid ist kein Kontrast zum Licht; Whistlers Schwarz ist ein Teil des Lichts, als ob es nur wie die „lumière noire“ Becquerels einer andren, noch subtileren Art von Augen gälte — so intim verknüpfen es Tonbeziehungen mit dem hellen Gold und Weiss.

Der blosse Zusammenhang zwischen den Tönen genügt Whistler nicht; er sucht einen ausdrucksvollen Zusammenhang. Er fühlt, dass es Mitteltöne zwischen zwei Tönen giebt, auf denen für das Auge ein Accent ruht, Lichtgrade oder Farbennüancen, die hervorstehen, weil sie irgendwie inniger mit dem Unter- und dem Ober-Ton verwandt sind als die andren Zwischentöne, Intervalle, die Tonreihen in Licht oder Farbe möglich machen, deren Wesen ganz dasselbe ist, wie das musikalischer Tonarten. Solche Reihen sucht und malt Whistler. Sein Accentgefühl macht aus Courbets Einheit der Tonfolge eine Harmonie der Tonfolge.

Diese Harmonie auf Grund der Tonaccente ist, wie kaum betont zu werden braucht, ganz verschieden von der andren auf den Gegenfarben aufgebauten. Sie ist überhaupt nicht notwendig koloristisch. Ein Accent entsteht ebenso zwischen Lichtwerten wie zwischen Farbennüancen. Daher zwei Arten dieser Harmonie: Harmonien zwischen Farbennüancen, Harmonien zwischen Lichtwerten.



WHISTLER, MARINE

Und diese Lichtharmonien umfassen auch Grau und Braun und Schwarz, die neutralen Töne.

Das Bild der Schwester am Klavier ist eine Harmonie in Braun und Gold, über die Weiss emporsteigt. Die Tonart gleicht blondem Honig, aber gleitet durch ein dunkles Braun ohne Riss zu Schwarz hinunter: fast nur neutrale Töne, an die sich doch das farbigere Inkarnat, das Gesicht der Frau, weich verbunden mit dem Uebrigen anschmiegt. Vor dem zarten Rot, dicht darunter, steht weiss eine Halskrause, sehr hell und stark gemalt. Das helle Weiss scheint das Inkarnat zurückzuwerfen hinter unsichtbare Schleier. Das leise Dämpfen giebt dem Mund und den Wangen eine Zartheit, die zum Grundton dieser Seele wird. Das Motiv, die weisse Halskrause neben dem Gesicht, ein hundertmal verwendetes, Tiziansches, Rembrandtsches, bekommt hier einen neuen Sinn durch den Accent, durch die subtile Abmessung des Intervalls zwischen Weiss und Rot. Es beseelt das Bild, die Frau, den Raum unvergesslich. Aber zugleich ist dieses Intervall auch das Band, das die Farbe an die andren Töne anknüpft: ein Abstand zwischen Lichtwerten, nicht Farbennüancen. Das ganze Bild mit seinen neutralen Tönen ist, — fern von jeder lauten Farbe, — ein unendliches Spiel des Lichts, wie wenn Lichtstäubchen in einem kühlen Raum nach einer Melodie tanzten.

Die Vorherrschaft des Lichts bringt dann Whistler auf Harmonien von Weiss in Weiss, Schwarz auf Schwarz, in denen selbst der letzte Rest von Farbe, die neutralen Töne, fast aufgehoben sind zugunsten einer einzigen Tonart, die die Lichtstufen ausdrückt. Etwas Farbe bleibt zurück, aber nur wie ein letzter Schein des warmen Lebens oder nur wie zur stärkeren Unterscheidung der Lichtgrade, der Stufen und Accente im Gesang des Lichts.

Die erste „Symphonie in Weiss" war das 1862 im Salon des Refusés berühmt gewordene lebensgrosse Bild einer jungen Irländerin in Weiss vor einem weissen Hintergrunde, lauter Variationen über die Helligkeit von Weiss: Weissgrau, Weissgelb, selbst das Inkarnat kaum so rosig wie das Weiss der Mandelblüte. Wirklich farbig wirken nur das schwere rotblonde Haar, die jungen blutgefüllten Lippen und das Blau der weitgeöffneten, mystisch-hellen Augen. Die Figur löst sich aus dem Weiss weiss wie eine Art Erscheinung los. Oder richtiger, sie schwebt zurück hinter den Rahmen,



WHISTLER, „THE PIANO PICTURE“

dessen Ebene sie von der Wirklichkeit abtrennt; und ihr Weiss wiederholt sich hinter ihr wie ein Echo. Die Harmonie geht von den starken Vordertönen rückwärts und nimmt den Raum mit. Sie ergreift und bestimmt die Richtung im Bilde, den Zusammenhang zwischen Vordergrund und Hintergrund. Ihr Accent verleiht den Plänen im Zurückgehen einen Rhythmus. Zwischen der Vorderebene in der Rahmenfläche und dem Hintergrund als Abschluss entspinnt sich ein Raum-Takt wie in griechischen Reliefs. Das ist, was dieser weissen Figur das sonderbar Getragene, hoheitvoll Bewegte, Visionäre giebt.

Dieser Raumrhythmus setzt den Zusammenhang zwischen Vordergrund und Hintergrund voraus, wie ihn Courbet knüpfte; aber verwandelt ihn, belebt ihn, macht ihn flüssig, sprechend, ausdrucksvoll.

In den Porträts geht sein Leben über auf die dargestellten Persönlichkeiten. Whistler besitzt die undefinierbare, geniale Gabe des Porträtisten, vielleicht des Künstlers schlechthin, die Eigenheiten der Menschen, auch der Dinge, zu sehen und in ihnen packende Accente von Linien, Tönen, Flächen, Massen zu finden. Diese Akzente verdichten sich hier zum Rhythmus. Der Rhythmus wirkt in ihnen wie der Takt in einer Melodie. Er giebt den Figuren von seiner Bewegung ab; sie werden, als ob an ihnen alles lebte, als ob sie innen atmeten. Und zugleich entrückt der Takt sie in Whistlers Welt. Das Tempo ist Whistlers Tempo, eine Eigenheit seines Temperaments, eine Bewegung, die man wiederfindet in allem, was er macht und sagt: sein Adagio, dem das feine Feuer eines leicht dahinschwebenden Allegro zu gehorchen scheint.

Die radierten Porträts sind voll von diesem Leben, das aus dem Raum in die Figuren fliesst. Wie Gestalten auf alten Gobelins geheimnisvoll sich zu regen scheinen, durch die Flachheit des Teppichs zugleich gebannt und auch belebt, so bewegen sich in einem rätselhaft an bestimmte Raumgrenzen gebundenen Leben Whistlers Figuren auf Radierungen wie die „Fumette", die „Frau im Sammetkleid", die „Annie Haden stehend" im weissen Kleide. Ganz reif und zu einem grossartigen Charakterausdruck wird diese Wirkung im Porträt seiner Mutter. Das Bild ist so bekannt, dass es nur erwähnt zu werden braucht. Aber sein Geheimnis ist der Tonfall seiner Pläne. Wo man auch die Form erfasst zwischen dem Vordergrund: dem glattgestrichenen schwarzen Seidenkleid, und der hellen stillen Wand dahinter, jedesmal geht Plan um Plan in dem gleichen ruhigen, sicheren, fast ein wenig strengen Takt zurück. Einerlei ob das Intervall gross oder klein, der Tonfall ist derselbe; wie der Ausdruck, den man wiedererkennt in einer lieben, von der Kindheit her gewohnten Stimme. Hier in diesem Bild nicht so ganz das Tempo Whistlers, sondern eine Variante, wie sich Stimmen in Familien ähnlich sind, eine ähnliche Bewegung, nur bestimmter, schlichter, einfacher, eine rhythmische Formel, die wie ein dramatischer Vers auf Einen Menschen geprägt ist: die Zusammenfassung eines ganzen Daseins.

❊

Auch die Nocturnes leben durch den Raumrhythmus. In ihnen aber verflicht sich mit den Tonstufen, die in das Bild hineinführen, eine zweite Bewegung, die aus der Tiefe auf den Beschauer zukommt, eine Gegenbewegung aus dem Untergrunde durch Lasuren durchschimmernd.

Whistler verstand das Lasieren gleich von Anfang an meisterhaft. Seiner Hand war das delikateste Auflegen durchsichtiger Farbschichten über Farbschichten eine Leichtigkeit.

In einem seiner frühesten Bilder drückt er durch Lasuren etwas aus, an dem sonst alle Malerei gescheitert ist: die Reinheit des Meeres, sein tiefes, unberührtes Blau.

Seine „Blue Wave", 1862 in Biarritz gemalt, ist deshalb vielleicht das schönste aller Meerbilder. Die Empfindungen, die Böcklin auf Umwegen durch allerlei Ungeheuer suggerieren wollte, giebt Whistler unmittelbar und durch nichts als gute Malerei. Das Blau dieser Welle und des grossen wilden Meeres dahinter erscheint tief und rein wie das Element selbst. Man erzählt, ein alter Kapitän, auf dessen Segelschiff Whistler nach Südamerika fuhr, habe Studien von ihm aufbewahrt und nie verkaufen wollen, „Malen habe der junge Herr wohl nicht gekonnt, und Bilder seien es auch nicht; aber irgendwie rieche man vor ihnen die See; und das verschaffe keines von den richtigen Bildern." — Das Mittel dieser Wahrheit in der „Blue Wave" ist nichts als eine Lasur: ein tiefes Blau durchsichtig über hellerem und Weiss lasiert, dass die hellere Farbe durch das Ultramarin wie Licht durch Wasser durchscheint. Die Kraft dieses Empordringens der Farbe aus der Tiefe ist ein Teil der Bewegung, mit der die Welle sich ans Land wirft.



WHISTLER, LA PRINCESSE DU PAYS DE LA PORCELAINE

Nebel in der Abendkühle aufsteigen. Ein ganz helles, silbergraues Bild ohne irgend einen dunklen Ton: nur die zartesten Nüancen wie von alten blassen Perlen und Türkisen. Aber unter dieser fast unendlich leisen Harmonie, die das Auge in die Ferne zieht, eine noch leisere, geheimnisvolle, die heranschwebt, etwas, wie man ahnt, Dunkles, ein Untergrund, der sich durchdrängt, die Nacht, die durch die Dämmerung hereinbricht.

Wirklich eine zweite Harmonie; denn die Gegenbewegung ist ebenfalls wie die andere rhythmisch abgestuft. Die obere Farbenschicht lässt, bald dichter und bald dünner, durch ihr Gewebe das untere Dunkel verschieden deutlich durchscheinen. Und Whistlers Hand misst diese Tonstufen, die nur auf dem Druck des Pinsels beruhen, ebenso fein wie die der anderen oberen Harmonie. So entwickelt sich ein Gegengesang, der jeden Punkt des Materials belebt, wie bei schönem Marmor, wenn der Rhythmus der Skulptur durch das Licht aus dem Inneren zum Klingen kommt. Die Grazie und Leichtigkeit des Gewebes vollendet sich durch diesen Hauch allgegenwärtiger Bewegung.

Whistlers Nocturnen unterscheiden sich von allen früheren Nachtstücken dadurch, dass sie nicht Nacht-„Effekte“ sind.

Das ist vielleicht der grösste Dienst, den Courbet Whistler geleistet hat, dass er ihn durch seine Prinzipien auf diese neue Darstellung der Nacht hinführte. Whistler drückt die Nacht nicht durch einen Gegensatz, eine kontrastierende Lichterscheinung aus, sondern in sich selbst durch das Besondere ihrer eigenen Töne und Harmonien. Er malt jenen dunklen Untergrund ihrer Töne, das Geheimnisvolle selbst der hellsten Nächte. Er zeigt alle Farbe aufgelöst in reine Helligkeit, in Tonstufen einer blassen, schimmernden Nüance. Er giebt die Weichheit der linienlosen Formen, die Zartheit der Bewegungen des Lichts, wie es durch die schlafende Natur pulsiert. Wo ein heller Schein, eine Farbe, die roten Funken eines Feuerwerks durch die blaue Nacht fallen, da ist das nur wie zum Ueberfluss.

Die Vereinigung dieser Bewegung aus der Tiefe mit dem rückwärts strebenden Rhythmus der Harmonie gab Whistler das Mittel zu einem „Nocturnes“.

Die früheste und eine der schönsten ist das 1865 gemalte Bild „Valparaiso kurz nach Sonnenuntergang“: die Rhede mit dem Blick aufs hohe Meer, eine leichtgekräuselte zartblaue See mit vielen Segelschiffen, die vor Anker liegen, der Tag noch kaum im Schwinden, während schon leichte

Whistler hat diese Gegensätze nicht nötig. Harmonie und Raumrhythmus genügen, um den Zauber festzuhalten, in ein Material umzuwandeln, das wie der Schleier Nurmahals aus Phantasie und Mondschein gewoben ist.

*

Die fremdartige Schönheit dieses Materials mischt sich schon in den Valparaisos und noch mehr in den bald darauf beginnenden Themse Nocturnen mit den in der Kunst nicht minder unerhörten Formen moderner Schiffe, Hängebrücken, Speicher, Krahne. Neben einem immer kostbareren Material entfaltet sich in Whistlers Kunst die Empfindungsweise, die Baudelaire Modernität genannt hat.

In dieser Modernität treffen sich mit dem Realismus Courbets englische, exotische, vielleicht sogar litterarische Einflüsse und wecken das Amerikanische in Whistlers Temperament.

Der Realismus Courbets war reine Sachlichkeit des Auges, objektiv, ohne Vorlieben. Die Modernität wählt. Sie entnimmt ihren Stoff der Wirklichkeit unverändert, aber nicht ungesichtet. Sie will von der Wirklichkeit nur bestimmte Arten von Empfindungen.

Der praeraffaelitische Realismus suchte aus Feindschaft gegen das Braun der Spätrenaissance in der Wirklichkeit die reinen, lichten Farben. Rossetti importierte aus dem Quattrocento ein Gefühl für Linienrhythmen, für schlanke Graden und subtile Kurven und für das herbsüsse Widerspiel zwischen Linienzügen.

Whistler nahm Beides an.

Seine hellen Farben, sein Weiss, das reine Blau seiner Welle, das so anders ist als das trübe Grau der „Welle" Courbets, kommen ohne Zweifel von Rossetti. Whistler hätte das „Mädchen in Weiss" nicht gemalt, ohne Rossettis „Ecce Ancilla Domini". Noch vollkommener ist diese praeraffaelitische Helligkeit orchestriert in der „Symphonie in Weiss Nr. II". Swinburne, der Freund von Rossetti, Morris, Burne Jones, hat sich nicht getäuscht über diese Verwandtschaft, als er gerade dieses Bild verherrlichte. Zur Vollendung aber kam die Harmonie in Weiss in der Symphonie Nr. III vom Jahre 68: zwei Mädchen weiss gekleidet auf weisse Polster hingelehnt, das Fleisch der Arme und Brüste durch weissen Mull durchscheinend; ein zartes Rosa, ein lichtes Blau, weisse Blumen in das Bild hineinragend, kein Ton, der nicht Weiss suggeriert, und doch nichts fade, das Ganze stark und fest wie das weisse Fleisch einer Lilie. Das Silber der Whistlerschen Nocturnen geht zurück auf diese Auswahl nur der hellen Töne aus der Wirklichkeit.

Ebenso nahm und verwandelte Whistler die praeraffaelitische Linie.

Das Widerspiel zwischen Graden und Kurven bestimmt schon etwa um die Zeit des Klavierbilds im radierten Porträt seiner Schwester „bei Lampenlicht lesend" den schlanken schönen Stil der Lampe. In den nächsten Jahren, als Whistler viel in England war und Rossettis Nachbar wurde, kamen ihm solche Arabesken häufig. Auf der dritten „Symphonie in Weiss" sucht sie sogar sein Pinselstrich.

Aber Whistler blieb nicht bei den Quattrocentorhythmen, wie Rossetti und sein Kreis; fast sofort fand er neben Botticellis Rhythmen auch schon neue; und nach ihnen liess er seine Linien sich im Takte fliehen und verschlingen. Wie den Menschen gewann er auch den toten Dingen ihren Takt ab. Die moderne Stadt gab ihm das moderne Linienspiel.

Méryon hatte um die Mitte der fünfziger Jahre seine Radierungen von Paris gemacht. Whistler unternahm durch sie angeregt eine gleiche Serie über London. 1859 begann er mit einigen Themseblättern. Méryons klassische Strenge wirkt bei diesen ersten Blättern in die Zeichnung noch hinein; aber das Linienspiel ist schon hier Whistler eigen.

Zum ersten Mal fühlt jemand, dass Fabriken, Speicher, Masten, Schornsteine auch einen Rhythmus haben, ebenso gut wie dorische Tempel oder Prunkfassaden von Palladio; dass man nicht gezwungen ist, alte Kunst in die moderne Welt hineinzutragen oder auf Komposition zu verzichten wie Courbet, sondern Rhythmus, Einheit, Komposition finden kann, im eigenen Takt des neuen Lebens selbst. Während Daumier die auf moderne Dinge aufgepfropfte Klassicität kurz und klein schlug durch die groteske Komik Michelangelesker Linienzüge in Fracks und Hosenbeinen, fand Whistler mit Guys zugleich den neuen Linienrhythmus, der das alte Gerüst ersetzen konnte.

Das Widerspiel zwischen Graden und Kurven ist auch hier das Hauptthema. Wie in Botticellischen Madonnen lange, grade Kerzenstiele oder schlanke Linien mit den Kurven der Gewandung, dem Oval der Gesichter zusammenspielen, so auf den Themseblättern die hohen Masten, die Y's

der Schornsteine mit dem gerundeten Bauch der Leichterschiffe, den Spiralen des Tauwerks. Aber bei Rossetti, Botticelli bewegen sich diese Spiele sehnsüchtig in einer Art von Largo; bei Whistler dagegen treibt die Linien etwas wie der Jagdsprung eines Vollblüters. Die Graden schiessen langgestreckt, dünn, ungemessen in den Himmel. Die Kurven sind gespannt und suchen zurück zum kürzesten, kräftigsten Weg: der geraden Linie. Das Widerspiel ist zwischen äusserst fein differenzierten Bewegungen.

Wie echt der Charakter dieses Rhythmus, bestätigt die Entwicklung der Technik, ihre Tendenz, den Abstand zwischen Graden und Kurven, ohne ihn aufzuheben, immer mehr herabzudrücken. Je neuer eine Brücke, ein Schiff, ein Automobil, um so schmaler diese Differenz. Die äusserste Anspannung und Ersparnis aller Kräfte scheint damit irgendwie mathematisch verbunden zu sein.

Daher Whistler diesen Charakter, diese Eleganz des modernen Linienspiels wiederfindet, als er den modernen Mann, die moderne Frau malt.

Anfangs, wie es scheint fast widerwillig, bei dem Versuch, das moderne Kleid praeraffaelitisch fallen zu lassen. So in den Bildnissen seiner Schwester und der kleinen Annie Haden, den Holzschnitten für „Good Words", der „Finette", den Symphonien in Weiss. Aber die Eleganz der Kurven schleicht sich ein. Die Absicht ist praeraffaelitisch; die Hand, das Auge, die Ausführung modern. Daher die so innerliche Verschiedenheit dieser Blätter von Rossetti, von Millais, von Houghton, mit denen sie den Vergleich herausfordern.

Später wird dieses gespannte Linienspiel in den Porträts zum bewussten Leitmotiv. Es entwickelt sich aus dem Frack, und ebenso aus dem Strassenkleid der „Rosa Corder", der „Lady Campbell", der „Dame in der Pelzjacke". Sarasate in dem bekanntesten der Frackbildnisse steht da wie die Verkörperung seiner Eleganz. Schlanke Kurven, die kaum von der Graden abweichen; leichte grade Linien, die den Kurven Salz geben. Statt der vollen Rundungen des griechischen Nackten, die laut den starken Gott verkünden, dieses subtile Widerspiel wie die unsichtbare Kraft der modernen Maschine.

✤

Aber die Modernität ist mehr als eine Vorliebe für gewisse Linien oder Farben. Sie ist das Bestreben überhaupt, den neuen artistischen Klang festzuhalten. Sie hascht nach ihm, weil er flüchtig ist, weil er bald nicht mehr sein wird, wie er vorher nie gewesen ist. Sie will die Schönheit retten, die der Augenblick verschlingt. Nicht die ewige Schönheit, — die sterbliche ist ihr Wild, auf das sie jagt. Sie greift nach dem Seltenen, Einzigen, weil es sonst versinken muss. Das Andere lässt sie wie gewöhnliche Beute. Ihr Motto könnte der Vers von Poë sein: „Nevermore, nevermore". Ihr Stoff ist immer der Mensch, des Menschen Launen, Leidenschaften, Arbeit. Denn nur des Menschen Werk geht unter; alle Herrlichkeit der Natur kehrt zurück.

Die Modernität ist also eine Art von doppelt destilliertem Realismus, eine Konzentration zuerst auf die artistischen Klänge, und dann auf die flüchtigen, nie wiederkehrenden artistischen Klänge. In diesem besondern Sinne ist Monet nicht modern; denn er malt flüchtige, aber ewige Erscheinungen. Hok'sai ist es, und Guys, für den Baudelaire den Begriff prägte. Noch intensiver, ausschliesslicher Whistler, als er nach den ersten Londoner Radierungen die Auswahl im Sinne der Modernität zum Leitprinzip für seine Tonharmonie und Raumrhythmik nimmt in seinen Londoner Nocturnen.

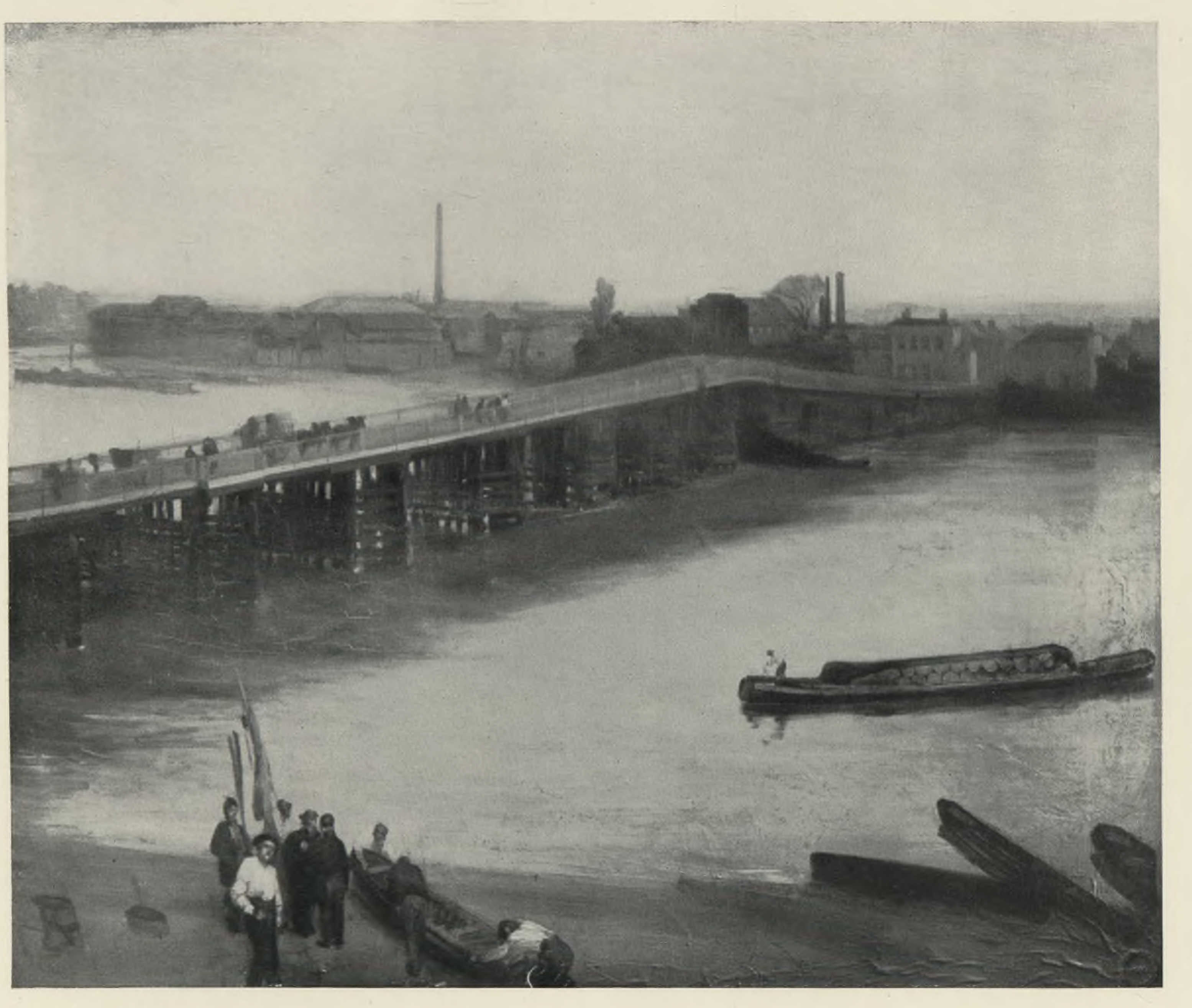
Was er in ihnen giebt, ist nicht mehr bloss der neue rhythmische Accent der Arbeitsstadt, sondern ein Individuum: London mit seinem vergiftenden Zauber, mit dem dunklen Silber seinen Lichts, mit der weichen Tiefe seiner Nebel, mit dem geisterhaft flutenden, schwebenden Fernen, London, das Einzige, die schwarze Blüte unter allen schönen Städten. Man kann sagen, London ist eine Schöpfung Whistlers in demselben Sinne wie Philipp IV eine Schöpfung von Velasquez.

Bei ihm steht das ewige Fliessen und Fliehen der Nebel und Gewässer im Einklang mit der Sterblichkeit des vom Menschenalter für das Menschenalter geschaffenen. Die Schönheit jedes Tones ist wie ein Herbst ohne die Hoffnung auf Wiederkehr; man möchte sie mit allen Sinnen noch geniessen. Und doch ist nichts sentimental. Nur die Schönheit dieser flüchtigen Akkorde spricht. Ihre Sterblichkeit ist bloss ein Anreiz für die Sinne. Sie ist nicht zum Gefühlvollen ausgenutzt.

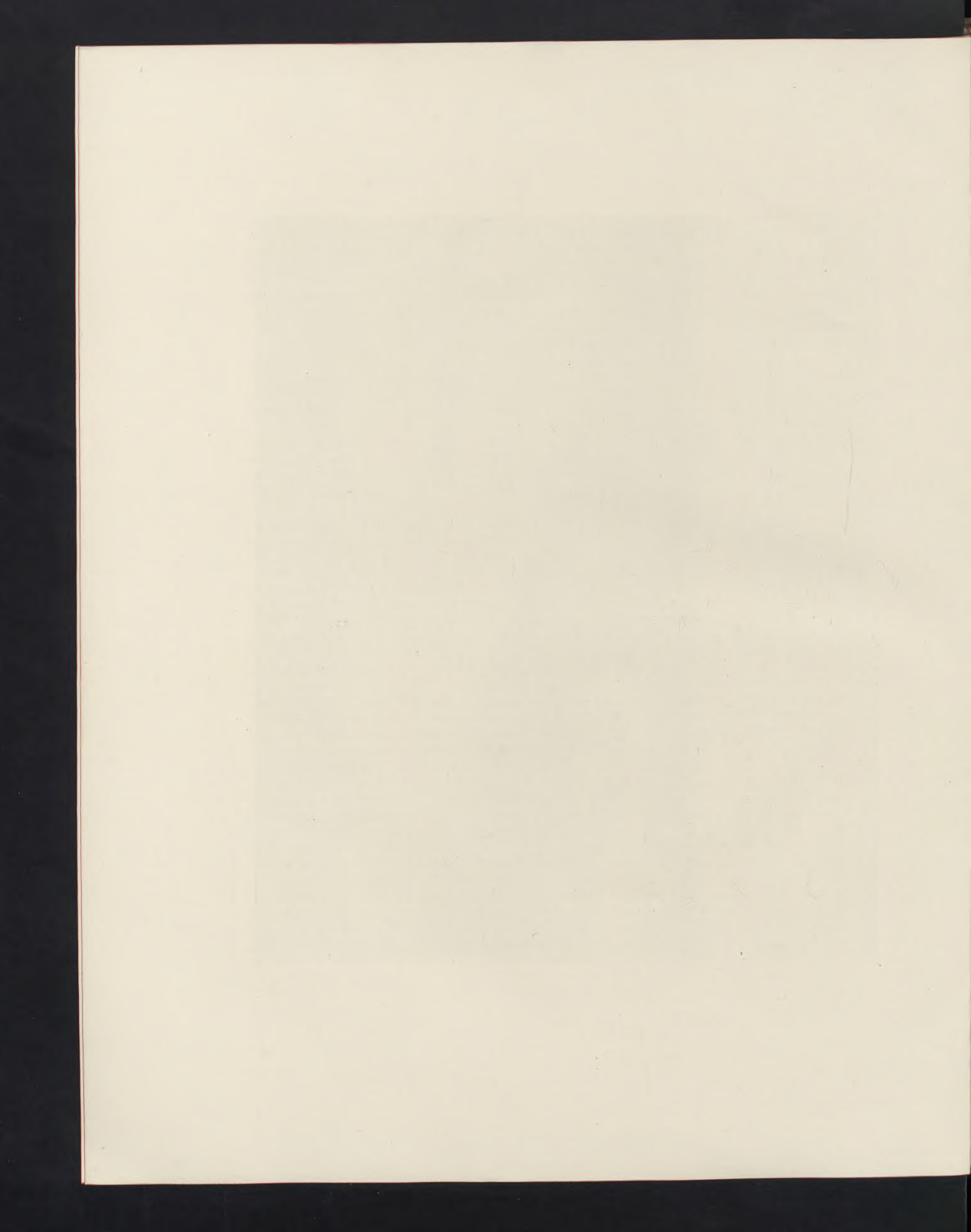
Ueberhaupt, Whistler übertreibt nie. Das Seltene ist herausgehoben; es darf sich nicht aufdrängen. Es wirkt trotz der Vereinfachung nicht gewaltsamer als im Leben. Es wird in Zaum gehalten, eher zurück- als hinaufgestimmt, entgegen dem was Degas oder Lautrec thun. Man fühlt eine Selbstbeschränkung,



WHISTLER, STUDIE, ZEICHNUNG



WHISTLER, DIE THEMSE



eine Kunst, die sich zwingt, nicht lauter zu reden als das Leben, das Selbstvertrauen einer sicheren und ihres Ziels bewussten Sinnlichkeit.

So genügen kaum ein halbes Dutzend Töne wie in Moll, um die Melancholie eines Winterabends in der Vorstadt hervorzuzaubern. Ein leerer Platz in einem Zwielicht zwischen Nacht und Mondschein; eine silbergraue Luft, die wie Frost selbst die Schatten hell macht; eine leise Bewegung in der Farbe, wie wenn Licht durch das Zwielicht emporstiege; und die gewöhnlichste Wirklichkeit steht verwandelt in Etwas, Seltenes, Geheimnisvolles, Kostbares.

Man muss hier an Poë denken. Whistler und Poë haben beide diese Art, das Wunderbare aus den Dingen herauszuziehen, das Auge für das Heutige, Flüchtige, Seltene, die treffsichere Sinnlichkeit, die bewusst berechnende Phantasie; und dann auch diese unsentimentale Melancholie, diese Liebe ohne Thränen zum Sterblichen, diese Selbstbeherrschung, diesen Puritanismus, der keinen Gott als die Schönheit kennt. Man fühlt hier etwas Gemeinsames, das nicht europäisch ist, etwas, das den Franzosen immer fremd und wider das Gefühl bleibt; vielleicht eine Mischung von puritanischer Selbstzucht und keltisch-irischer Melancholie, die verfeinert worden ist durch eine neue Art fast gefühlloser, fast geschlechtsloser, aber äusserst aufmerksamer, äusserst reizbarer Nerven. Man meint das Eintreten eines neuen Temperaments, einer leichteren, feineren, kälteren Rasse in die Kultur zu erleben.

Die Modernität Whistlers, das Ausscheiden alles Gewöhnlichen, der schnelle Griff nach dem Seltenen, Momentanen führt weiter zu noch reineren Abstraktionen; das Ende ist: Harmonie und Arabeske sublimiert zu leichten Fleckenschwärmen, eine Quintessenz aus Whistlers Geist und Kunst, Whistler der Schmetterling.

Der Orient, die dekorative Kraft und Grazie altchinesischen Porzellans, japanischer Holzschnitte, vermischt sich hier mit der Modernität.

Der orientalische Künstler sieht Nüancen und Farben seines Bildes nicht als Töne in einem dargestellten Raum, sondern als Flecken auf einer dekorierten Fläche. Er sucht den Rhythmus innerhalb der Fläche zwischen den Flecken, nicht innerhalb des Raums zwischen den Plänen; er sucht Fleckenrhythmen, nicht Raumrhythmen.

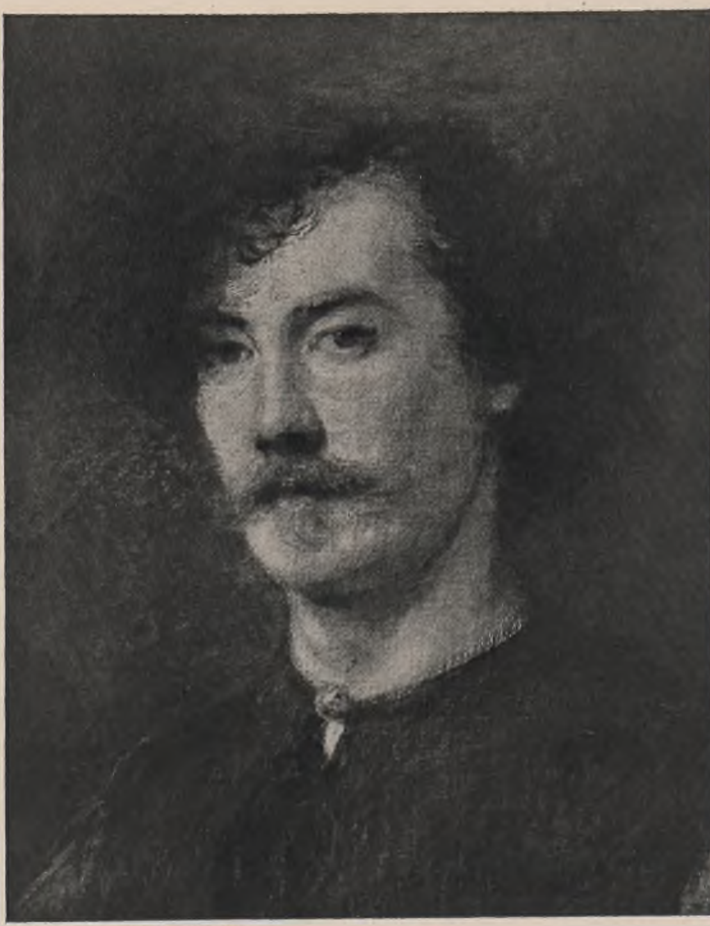
In Whistlers Kunst war der Fleckenrhythmus vorbereitet durch die Einheit der Tonfolge, die zwischen den Tönen auch in der Fläche Beziehungen knüpft. Um diese klarzustellen, um, wie auf orientalischen Vasen, sie rhythmisch zu machen, wählte Whistler aus den modernsten, flüchtigsten Tönen nochmals aus, fügte zur Modernität sozusagen noch ein Sieb, gab aus der Auswahl nur eine Auswahl.

Diese ganz abstrakte, leichte Kunst beherrscht die zweite Serie Londoner Nocturnen, die „Cremorne Gärten", das Londoner Moulin Rouge bei Nacht in einer braunen Atmosphäre wie von Rauchtopasen. Die roten Fracks der Kellner, die hellen Kleider tanzender oder kokettierender Frauen, die venezianischen Laternen und Feuerwerkskörper in der braunen, tiefen Nebelnacht, — Alles das ist kaum mehr als ein leichter, fast ironischer Anklang an die Wirklichkeit. Ruskins Empörung über den Hanswurst, der frech mit der Majestät des Publikums zu spielen wagte, war berechtigt, wenn der Geist nicht auch Kunst wäre, selbst in der Kunst.

Bald nachher malte Whistler die berühmten Dekorationen im Speisesaal des Leylandschen Hauses, die Königspfaue nach japanischem Geschmack aufgelöst in ein feines, geistsprühendes Feuerwerk von Blau und Gold. Wie tief er in das Geheimnis orientalischer Ornamentik eingedrungen war, zeigen Zeichnungen von ihm nach altchinesischen Schalen und Vasen, die er damals für den Katalog der Thompsonschen Sammlung lieferte. Die Wirkung der Fleckenverteilung ist exakt aus dem Rund auf die Fläche und ins Schwarzweiss übersetzt. Die Reproduktionen im publizierten Katalog geben leider nur ungenügend die Feinheit wieder, mit der in den hier ausgestellten Originalzeichnungen Farbe, Gewicht, Rhythmus jeder Fleckengruppe transponiert sind.

Dann kehrt die Wirklichkeit zurück in den venezianischen Pastellen und Radierungen der achtziger Jahre. Die Toneinheit, in der der Fleckenrhythmus bei Whistler wurzelt, hängt so eng mit der Wirklichkeit zusammen, dass sich diese sozusagen spontan wiedererzeugt. Es scheint fast ein Wunder, wie in den Pastellen aus blossen Fleckchen, die einer dekorativen Absicht dienen, dank der Tonfolge eine Realität sich aufbaut, eine Welt, gegen die man mit dem Kopf rennen könnte. Im Vergleich zu dieser Festigkeit sind die peinlichsten Naturwiedergaben der Praeraffaeliten hohl und unwirklich. Das ist das beste Geschenk Courbets an Whistler.

Auf den Radierungen erwacht das Muster aus Flecken und Fleckchen zu einer Art von pointillistischer Lebendigkeit. Leicht wie ein Mückenschwarm berührt es kaum die Weisse des Papiers; und doch ist jedes kleine Stück lebendig, amüsant für das Auge, prickelnd, ein Ornament wie trockner Sekt. So leicht es ist, es hat Körper, Kraft, Wirklichkeit. Durch die Tonlogik schliesst es sich zu Raum zusammen und fasst das italienische Leben mit seinem eigenen Accent nervöser Feinheit unverfälscht. Man braucht nur an den Berliner Humor in Menzels Markt von Verona zu denken, um das zu würdigen.



WHISTLER, SELBSTBILDNIS

Die Krönung dieser leichten, ornamentalen, realistischen Kunst sind Whistlers Lithographien. Whistler und Alles, was Whistler in sich verarbeitet hat, wird hier zu einer Quintessenz, zu Etwas, dem die letzte Schwere genommen ist. Die Töne selbst sind durchsichtig, ein blosser Hauch. Whistler ist der Erste gewesen, der die Besonderheit des lithographischen Materials ganz erkannt hat, dass es nämlich das leichteste der Pigmente ist. Vor ihm gab es nur die Linienzeichnung auf Stein, oder die schwere, dickflüssige achtundvierziger Lithographie, die das Papier, sein Korn, sein Leben in Tinte ertränkte. Whistler fühlte im lithographischen Ton etwas Aehnliches wie die Lasur in der Oelmalerei, das Leben des durchsichtigen Pigments auf dem Papier. Seine Töne vibrieren in allen Stärken und Nüancen von einem tiefen Schwarz wie zwischen den Kelchhaaren schwarzer Irisblüten bis zu einem fast weissen Grau, das wie Zigarettenrauch kaum das Papier berührt. Whistlers Hand erlaubte ihm alle Töne, alle Stärken des Vibrierens und Durchscheinens, auch hier wie beim Lasieren. Er benutzte diese Leichtigkeit des Materials, um den Accent der Dinge und des Ornaments, das er aus den Dingen abstrahierte, in der leisesten Stimme, mit den sparsamsten Mitteln, für die zartesten Sinne und Nerven zu geben; Sinnenfreude fast körperlos, fast zu reinem Geist geworden.

Der dualistische, unmögliche Versuch, Geist von aussen in die Materie hineinzutragen, dicke, tote Farbe durch ein Ideal zu beleben wie eine sentimentale Oberpostdirektorsgattin, ist hier ersetzt durch die fortschreitende Vergeistigung der Materie selbst. Harmonie, Lasur, Linienarabeske, die Bevorzugung der flüchtigsten Töne, der Fleckenrhythmus sind nur Etappen dieser Belebung von innen heraus. Und hier am Schluss erscheint der Leitfaden von Whistlers Entwicklung. Seine Konzeption des Malens ist, eine Fläche zu beleben durch Töne, die zugleich irgend eine Wirklichkeit suggerieren.



JOZEF ISRAELS

VON

GEORG BRANDES

EKANNTLICH ist der nun mehr als achtzigjährige Maler Jozef Israëls der Mann, der in unseren Tagen den alten Ruf Hollands auf dem Gebiete der Malerei aufrecht erhalten hat und trotz seines Alters in seinem Vaterlande unübertroffen dasteht. Täglich arbeitet er mit ungeschwächter Kraft in seinem Atelier, meistens an zwei Bildern zugleich. Und so wenig wie seine Arbeitskraft ist seine Reiselust geschwächt. Noch in diesem Frühjahr besichtigte er gründlich die beiden grossen Pariser Ausstellungen, und vor nur wenigen Jahren bereiste er ganz Spanien, das er in einem mit reizenden Illustrationen aus seinem Skizzenbuch versehenen Werke beschrieben hat. „Spanien“ liegt ausser in holländischer auch in deutscher und englischer Ausgabe in schöner Ausstattung vor.

Es läge nahe, die Wiedergabe der Handzeichnungen des Verfassers für dasjenige zu halten, was dem Buche seinen eigentlichen Wert verleiht, doch ist dem nicht so, obgleich Israëls als Schriftsteller selbstverständlich nicht auf gleich hoher Stufe wie als bildender Künstler steht. Die merkwürdige, dem Buche eigene Anziehungskraft beruht auf der liebenswürdigen Persönlichkeit des Verfassers. Israëls lebt in dem Buche wie er geht und steht, sieht und auffasst, fühlt und denkt, anspruchslos und klug, mit seiner stillen Heiterkeit und seiner leichten Selbstironie, voll warmer Begeisterung und dennoch voll Schlichtheit, leidenschaftlich einzig in der Anbetung der Schönheit und in der Liebe

zum Vaterlande, will sagen, in der Liebe zur Kunst und Schönheit seines Vaterlands. Das Herz eines Kindes hat der alte Schönheitsanbeter, die Lebenslust eines Jünglings und die ruhige, friedliche Nachsicht des Greises. Niemandem, der Israëls menschlich näher getreten, wird es entgehen, wie sein Wesen in jedem kleinsten Detail des Buches sich spiegelt, ja das Buch ist so persönlich, dass es auch auf den, der ihn nie gesehen hat, denselben Eindruck machen muss.

Eine stille Lebensfreude durchweht die Einleitung, die das holländische Heim des Malers mit seinem Blick ins Freie und seinem Schmuck im Innern in der Frühe eines Aprilmorgens schildert, eine Lebensfreude, die selbst die hervorbrechende Wehmut überwindet, mit der der Verfasser der Toten gedenkt, die ihm am nächsten stand und der er dieses sein einziges Buch widmet. Die Reiselust stellt sich ein, und der Plan zu einer Reise durch Spanien wird gemeinsam mit dem Sohn des Verfassers, einem tüchtigen Maler, und dem angesehenen holländischen Dichter Erens entworfen, sie versehen sich mit Büchern über Spanien zur Reiselektüre und treten gemeinsam die Fahrt an.

Israëls sieht, der Bücher ungeachtet, wenig von dem Spanien, das sich von dem Hintergrunde historischer Erinnerungen abhebt. Seine Kenntnis der Castilianer der Vergangenheit geht nicht über das hinaus, was jeder, der etwas historische Bildung besitzt, weiss. Was er sofort selbständig und scharf auffasst, ist das, wofür das Malerauge empfänglich ist, das starke Sonnenlicht, das Linienspiel der Berge, das Zusammenspiel der Farben in den malerischen Strassen der verfallenen Städte, die schweren Ochsen mit ihren Treibern, die Gestalten der jungen Frauen mit den grossen schwarzen Augen und dem glänzenden Haar, dem herrlich geflochtenen und gebundenen, in dem eine Rose steckt. Er verliert sich in den Anblick eines feingezeichneten Frauenkopfes, der von dunkeln Locken umrahmt aus einem Bündel Lumpen und Fetzen hervorschaut, verweilt überhaupt zumeist bei der Schönheit, die sich bei Leuten in ärmlichen Verhältnissen und niederen Standes findet.

Für Israëls ist es nun vor allem bezeichnend, dass er, der ausgezogen war, um das ihm Neue, das von Spanien Besondere aufzusuchen und zu sehen, seine Hauptfreude an dem allgemeinen Menschlichen hat, das ihm auf spanischem Boden begegnet. In Toledo wundert er sich selbst darüber. Er geht umher in den krummen Gassen der Stadt, zwischen Häusern aus der Maurenzeit, die so verschlossen sind, dass man sie für unbewohnt halten sollte. Die Fenster reichen fast bis zum Boden und sind mit einem vorspringenden Gitterwerk versehen. Hinter einem solchen hört er ein kleines Kind schreien und eine trällernde Frauenstimme es beruhigen. Dann sieht er, vom Gitterwerk wie ein Kniestück eingerahmt, die Gestalt einer jungen Frau mit schön geglättetem schwarzen Haar, darin die unvermeidliche hochrote Rose prangt. Die Tiefe des Zimmers bildet den warmen, dunklen Hintergrund. Die Frau hat ein einfaches graues Kleid an, trägt ein gelbes, geblümtes Tuch über die Brust gekreuzt und tröstet singend das weinende Kind auf ihrem Arm, während sie mit einem grossen Fächer am Eisengitter den Takt zum Gesange schlägt. Das ruhig getönte Licht, das sie umgiebt, hat etwas rührendes. Da hört Israëls schwere Schritte in der Strasse; ein Mann, der ein Kaufmann zu sein scheint, trägt einen grossen mit einem Ziegenfell bedekten Korb; ein spanischer Hut mit steifer Krämpe beschützt sein Gesicht, sein Beinkleid ist mit Segelgarn festgeschnürt. Als er sich dem Fenster nähert, beginnt er zu singen. Die Mutter hält das Kind ans Gitter hinauf, dass der Vater es mit seinen vom langen Schnurrbart bedeckten Lippen erreichen kann, nun geht er ins Haus hinein, wo ihm die Frau





das einfache Mahl anrichtet, während er glücklich sein Kind emporhebt.

Und Israëls stutzt, dass es gerade dies ist, was er in Toledo zu sehen bekommt, ein Schauspiel das er ebenso gut im Haag hätte beobachten können. Hier hoffte er schwarzen Rittern mit Toledoklingen und alten Juden mit hoher spitzer Mütze oder Aufzügen von weissen Mönchen mit Fackeln zu begegnen. Aber die Sache ist, dass, was ihn unwillkürlich ergreift, nicht das Spanien ist, das z. B. einen Théophile Gautier fesselt, nicht das rein äusserliche, wie es in dessen Tra hos montes in einer Weise geschildert ist, die seiner Freundin, Mme de Girardin, den Ausruf entlockte „Aber Théo, giebt es keine Spanier in Spanien? — Nein, Israëls fesselt all das Malerische, worin etwas Menschliches Ausdruck findet, und geniesst sogar die Idylle.

Dabei hat Israëls das Eigentümliche, wenn er im Stoff ab und zu einmal weich, idyllisch, fast süsslich ist, es nie in der Behandlung zu sein, die im Gegenteil streng und fest, stilvoll, voll Scheu vor dem Weichlichen ist.

Dieser Grundzug seines Wesens tritt litterarisch sehr deutlich dort hervor, wo er in seinem Buche seiner Kunstbetrachtung und Kunstfreude Ausdruck giebt.

In Spanien ist Velazquez der Meister und Herr, den er vor allen andern bewundert. Er versteht nicht bloss seine ungeheuere Tüchtigkeit sondern das Grossartige und Treffende an ihm zu würdigen, seine Geringschätzung vor der kleinlichen Genauigkeit. Velazquez war zwar nicht wie so viele Moderne ein suchender Geist, kein Mann, der verzweifelt an der Erreichung eines Ziels arbeitete, aber ein zuverlässiger und hervorragender Künstler, der mit glücklicher Hand bald kräftig und hart, bald fein und zart malte, aufmerksam das Modell studierte und die Natur in ihrer Weite wiedergab.

Dagegen ist es Israëls unmöglich, sich mit Murillo zu versöhnen. Er will ihn in seiner Vaterstadt Sevilla studieren, weil Murillo in Madrid allzusehr von Velazquez überstrahlt wird. Doch stösst ihn erstens die Eintönigkeit in der scheinbaren Fülle ab, ausserdem aber auch und zwar hauptsächlich das Abgerundete, Behagliche in der Farbe wie in der Form, Murillo ist ihm wie allzu gezuckertes Backwerk. Diese Uebersüsse widersteht ihm, und er zieht die Einfalt und den Ernst eines Morales Murillos einschmeichelnder Gefälligkeit vor.

Zu gleicher Zeit aber ist Israëls Holländer genug, die höchste Entwicklung der Kunst nicht in Velazquez zu finden. Mit einer Anspielung auf die Mode, Velazquez über Rembrandt zu stellen, betont er vor allem, dass Rembrandt mehr als ein Maler ist. Denn hätte er nie einen Pinsel in die Hand genommen, er würde schon allein durch seine Radierungen ein Künstler allerersten Ranges sein. Und wenn er ferner im Geiste mit Velazquez' Meisterwerk las Lanzas Rembrandt's „Nachtwache" vergleicht, so erscheint ihm diese letztere ein Wunderwerk gegenüber einem Meisterwerke. Er fühlt, dass bei Rembrandt das dichterisch Geheimnisvolle des nordischen Geistes mit der Wärme und Virtuosität des Südens vereint sei. Des Velazquez Arbeit strahle ruhig und still; denn Velazquez habe gearbeitet aber nicht gekämpft, er habe Rembrandts Anstrengungen, zum Unendlichen und Rätselhaften vorzudringen, nicht gekannt. So weit hat Israëls Recht. Geht er weiter, so wird er parteiisch. Die Kunst des Velazquez sagt, er, umfasst nur seinen eigenen Kreis, die Rembrandts lebt mit in jedem Menschenleben und strebt gleichwohl nach dem Historischen und Unsichtbaren. Die Worte sind

sorgsam gewählt, sind aber gleichwohl keineswegs gerechte Worte. Velazquez hat wahrlich so gut wie Rembrandt den Kreis gesprengt, in den er historisch gestellt war; auch er hat teil an unserem Menschenleben, d. h. an dem Leben aller derer, die wie er geartet sind. Er hat ihre Augen sehen gelehrt, ihren Wirklichkeitssinn vertieft und geschärft, in ihnen eine Freude an Adel und Haltung der Form erweckt, die Rembrandt fern lag.

Nichtsdestoweniger ist Rembrandt an Geist und Genie Velazquez überlegen. Doch wenn er es auch nicht wäre, würde Israëls, der in seinem Mitgefühl für die Armen und Kleinen Berührungspunkte mit Rembrandts Gefühlsleben, doch keine mit dem aristokratischen Velazquez hat, den ausgezeichnetsten Maler Hollands dem jedes andern Landes vorziehen. Das kann man auch daraus schliessen, dass er im Grunde die Natur Hollands den schönsten Gegenden der Erde vorzieht und holländische Frauenschönheit mit der weltberühmtesten zusammen zu stellen liebt. Die Venus von Milo, sagte er eines Tags, ist als Gestalt die typische Holländerin. — O Holland, Holland, denkt er in der Umgebung von Sevilla, wie herrlich sind deine Bäume, Fluren und Gewässer! Hier ist alles dürr, von der Sonne versengt, — wer in Gesellschaft von Holländern oder Holländerinnen die bewunderungswürdigsten Gebirgsgegenden gesehen hat, kann bezeugen, dass es für sie nichts Schöneres giebt als ein Land flach wie ein Pfannkuchen. Stiessen sie aber auf Widerspruch, so behaupteten sie zum mindesten, nirgends wäre der Himmel mit seinen Wolken schöner als in Holland.

Israëls, der nicht die historische Leidenschaft eines Alma Tadema besitzt, sondern das Leben liebt, wird in der schönen, feinen Alhambra schwermütig. Ihm ist zu Mute, als hätte er eine Reise gemacht, um eine hochbewunderte Frau zu sehen und fände sie als Leiche. Doch ist ja allen Denkmalen einer abgestorbenen Kultur dieser Zug des Leblosen gemein und sie können dennoch von hinreissender Schönheit sein. Israëls ist zuweilen zu empfindlich, um recht geniessen zu können. Er hat nicht die Freude des Kritikers an jeder stark ausgeprägten Kulturform, an lehrreichen Kontrasten, dem Auftreten entgegengesetzter Stilarten auf einem engen Raum. So hat er oben auf den Höhen der Alhambra nur böse Worte für den unvollendeten Palast Karl V. Er sieht darin einzig eine Störung des maurischen Gesamtbildes. Wie ungerecht! Selbst Seite an Seite mit der Alhambra ist diese edle Renaissancekunst von grosser Wirkung. Was schadet es, dass der Palast eine Ruine! Auch das heidelberger Schloss ist nur eine Ruine und dadurch fast nur um so schöner. Herrlich ist Karl V. Schloss hier oben und dieses Beispiel einer von dem maurischen Stil verschiedenen Kunst lässt die anmutige und so ganz eigenartige Feinheit der Araber nur noch voller hervortreten.

Israëls hat als Maler nicht den Hang des Kritikers zu aufklärenden Vergleichungen. Nie vergleicht er z. B. Spaniens Natur und Kunst mit der verwandten, mannigfaltigeren Italiens, sondern einzig mit der Hollands, zu der sie in keinerlei Beziehung steht. Jeder Reisende sieht wohl sein Spanien, und es giebt eines, für das Israëls kein Auge hatte, für das auf der einen Seite so stolze, schroffe, auf der andern so verlotterte, durch und durch zersetzte Spanien. Hier kann es geschehen, dass derselbe Mann, der mit einer grossen Gebärde sich den Mantel um die Schulter schlägt und in diesem verbrämten, purpurgefütterten Samtmantel wie ein antiker Römer aussieht, den Mund öffnet, um dem Reisenden Weiber anzubieten. Der Zigeunerhäuptling in Granada, der sich den Seinen gegenüber die Würde eines Königs anmasst, geht in einem überladenen Anzug wie auf einer Maskerade umher und verkauft bettelnd seine Photographie.

Israëls dürfte kein Auge gehabt haben für den Gegensatz zwischen der Grandezza der Haltung in Spanien und der Erniedrigung, zu der er gesunken ist.

Doch er ist gut wie er ist. Er sucht in Spanien das Ausserordentliche und findet das allgemein Menschliche, das sein Krongut ist. Er giebt es mit Festigkeit, voll Abscheu vor dem Geleckten und Süsslichen wieder. Er schätzt die romanische Haltung, den romanischen Adel der Form weniger hoch als Rembrandts nordische Mystik und nordisches Mitgefühl, die auch ihm eigen sind, hat nicht wie andere von Velazquez gelernt, sich in ihn eingelebt. Doch fühlt und sagt er, was er bedeutet. Seine Anschauungsweise umspannt nicht ganz die historischen Gegensätze der Architektur und Kultur auf spanischem Boden, ja auch kaum in vollem Masse die Gegensätze zwischen Hoheit und Niedrigkeit. Doch er trifft den Kern.

Er hält sich an das Grundmenschliche und offenbart in dessen Auffassung den erlesenen und meisterlichen Künstler, der er ist.



PLATTE AUS DEM VOLKSTEDTER ROKOKO-SERVICE

ALTTHÜRINGER PORZELLAN

VON

OTTO UNREIN

SEITDEM Professor Stieda in seinem vortrefflichen, auf sorgfältigem Quellenstudium beruhenden Buche über „die Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem thüringer Walde" (Jena, Gustav Fischer 1902) den interessanten Nachweis erbracht hat, dass in Thüringen um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts das Porzellan selbständig und unabhängig von Böttgers Entdeckung zum zweiten Male erfunden worden ist*, ist das Interesse für das alte thüringer

* Nachweislich unberührt von Böttgers Entdeckung haben zwei Männer ziemlich gleichzeitig mit dem Problem sich befasst und es der Lösung entgegengeführt: der ehemalige Theologe Georg Heinrich Macheleid zu Sitzendorf in Schwarzburg-Rudolstadt und der jener alten in Thüringen eingewanderten Glasmacherfamilie entstammende Gotthelf Greiner zu Limbach in Sachsen-Meiningen, deren Bemühungen es zu danken ist, dass bis zum Ausgang des Jahrhunderts auf dem thüringer Walde nicht weniger als zwölf Porzellanfabriken entstanden.

Porzellan bei Forschern und Sammlern sehr rege geworden, und mit freudiger Teilnahme wurde daher die Anregung des Direktors des städtischen Kunstgewerbe-Museums zu Leipzig, Dr. Graul, aufgenommen, durch eine Ausstellung der zum Teil in den Schlössern der thüringischen Fürsten verborgenen, zum Teil in den Museen und in Privatbesitz verstreuten Erzeugnisse thüringischer Herkunft eine Anschauung von diesem Zweig der Porzellankunst zu geben, die einerseits der speziellen Kennerschaft dienen, vornehmlich aber zur Lösung einer Menge schwieriger, von Stieda noch offen gelassener Fragen auf diesem Gebiete die Möglichkeit bieten sollte. Diese Hoffnung ist denn auch im reichsten Masse erfüllt worden, ja die vor kurzem geschlossene Ausstellung von altem thüringer Porzellan bot geradezu eine Ueberraschung. Denn die in Leipzig vereinigten über 2000 Stücke stellen die Erzeugnisse mehrerer der alten thüringischen Manufakturen sowohl hinsichtlich der künstlerischen Erfindung als auch der Ausführung in Form und Dekor den berühmten Porzellanen von Höchst, Frankenthal, Fürstenberg als vollwertig an die Seite, und angesichts der herrlichen Proben muss man es bedauern, dass die thüringer Fabriken nicht über eine bessere Masse verfügten und von ihren Fürsten nicht kräftigere Förderung erfahren haben; sonst würde es ihnen sicher nicht schwer geworden sein, ihre berühmten Schwestern zu erreichen, denn die Modelleure und Maler, die dies vermocht hätten, besassen die Thüringer unzweifelhaft.

Dass dieses Urteil nicht zu enthusiastisch ist, das lehrte die Betrachtung der im Hauptraum vereinigten Erzeugnisse von Volkstedt (bei Rudolstadt), Kloster Veilsdorf (zwischen Hildburghausen und Eisfeld) und Gotha, von denen ich den erstgenannten in der Formgebung, den an zweiter Stelle aufgeführten in der Malerei den Preis zuerteilen möchte. Eine im höchsten Grade originelle Leistung künstlerischer Erfindung ist zum Beispiel die aus der Frühzeit Volkstedts stammende Menage in Form eines Schiffes, das als Ladung die mancherlei dem Tischbedürfnis entsprechenden Gefässe in sehr anmutigen Formen trägt (im Besitz der königlichen Porzellan-Manufaktur Berlin), und von ähnlicher Kunstphantasie zeugen die Formen der reichgestalteten, einem kostbaren Rokoko-Service des Fürsten von Rudolstadt angehörenden Saucièren, deren Schnauzen das Motiv des Delphinkopfes sehr glücklich verwerten. Vortrefflich sind auch das Reliefbildnis eines schwarzburger Fürsten in Rokokorähmchen, sowie das durch die erquickende Frische des Vortrags sehr freundlich anmutende Reliefporträt einer Patrizierin, die in ihrer Hausfrauenthätigkeit, den Kochtopf rührend, dargestellt ist. Einen guten Begriff von Volkstedts Modellierkunst giebt ferner die lebensvoll wiedergegebene Figur eines den Dudelsack blasenden Alten mit Stelzfuss, in deren Auffassung ein sicherer Blick für das Charakteristische der Erscheinung mit naiv-heiterer Stimmung sich glücklich verbindet. Dass Volkstedt auch sehr tüchtige Maler zur Verfügung hatte, das beweisen neben dem schon erwähnten für den fürstlichen Hof in Rudolstadt gefertigten Rokoko-Service ein anderes Speiseservice mit herrlich ausgeführten Blumen, das sich im Besitz des berliner Kunstgewerbe-Museums befindet, sowie ein Frühstückservice (ebendaselbst), das Medaillons mit römischen Porträts in kunstvoller Purpurmalerei trägt, vor allem aber ein Kaffeeservice (im Besitz des hamburger Kunstgewerbe-Museums) mit Darstellungen nach Zeichnungen Chodowieckis, mit entzückender Feinheit in Eisenrot ausgeführt.* Diesen Prachtstücken würde sich die reizvollste malerische Leistung auf volkstedter Porzellan, die allerliebsten, ungemein graziösen Watteauscenen



KANNE MIT CHODOWIECKI-SCENE (VOLKSTEDT)

* Für diese Eisenrotmalerei glaube ich in der Lage zu sein, den Künstler benennen zu können. Ich besitze von dem rudolstädter Porzellanmaler Kotta (vergl. Nagler, Künstlerlexikon) zwei Handzeichnungen (Porträts eines Ehepaars, bezeichnet: Kotta fec. 1784), die in Auffassung und Wiedergabe sich mit den Chodowiecki-Scenen decken. Wahrscheinlich ist Kotta auch der Meister des obenerwähnten Reliefporträts einer Patrizierin, an das die Züge sowie die harte plastische Darstellung der Handzeichnung stark erinnern.

in vergoldeten Rokokokartuschen auf einem mit fürstlichem Monogramm gezeichneten Kaffeeservice (berliner Kunstgewerbe-Museum) an die Seite stellen, wenn man nicht vorziehen will, dieser ungewöhnlich feinen Malerei einen anderen Ursprung zuzusprechen.

Um so gewisser darf man für die thüringische Kunst in Anspruch nehmen die entzückenden Darstellungen von Vögeln (Buchfinken und Zeisigen), die sich auf Blumengewinden wiegen und die an zierlicher Leichtigkeit und fröhlichem Farbenreiz schwerlich ihresgleichen haben dürften. Diese von auserlesenstem Geschmack zeugende, unübertrefflich feine Malerei hat ein der Manufaktur von Kloster Veilsdorf entstammendes Theeservice in Louis XVI. Formen, dessen Stücke, offenbar erst in jüngster Zeit verstreut, sich in verschiedenem Besitz befinden. Von der Höhe, die die Malerei in Veilsdorf erreicht hat, und von ihrer Vielseitigkeit geben uns noch eine ganze Reihe Prachtstücke den vorteilhaftesten Begriff; wir finden da bunte Chinoiserien (auf grossen Tassen im Besitz des Herzogs von Meiningen), Ruinenlandschaften, Amoretten-, Watteau- und Holländer-Scenen, bald in Camaïeu, bald in Purpur, bald in Eisenrot gegeben, z. B. auf der reizenden Fruchtschale, die in den drei verschiedenen Ausführungen auf der Ausstellung vertreten war. Daneben wurde aber in Veilsdorf auch die Plastik von tüchtigen und phantasiereichen Künstlern gepflegt, wie das namentlich die grosse Gruppe der vier Weltteile lehrt: um eine Spitzsäule, welche die Erdkugel trägt, sind die allegorischen Gestalten der vier Erdteile gruppiert, jede umgeben von zwei tieferstehenden Figuren, welche Kultur und Produkte des Landes sinnreich veranschaulichen. Bemerkenswert sind auch die in mehreren Exemplaren vorhandenen anmutigen Leuchter in Gestalt einer von einem Faun entführten Nymphe, deren Formen und Bewegung vortrefflich wiedergegeben sind, richtiger als in den Einzelfiguren, die überschlanke Proportionen aufweisen.

Nahe an die Leistungen der beiden am höchsten stehenden Manufakturen reichen — wenigstens in einer Anzahl von Erzeugnissen — heran die Arbeiten der gothaer Fabrik, die 1767 durch den Kammerpräsidenten von Rotberg begründet, hervorragende Kräfte beschäftigt haben muss. Als Probe ihrer Leistungsfähigkeit schuf diese Manufaktur gleich in ihren Anfängen ein Glanzstück der Ausstellung, die auf reich verziertem Rocaillesockel ruhende Miniaturbüste der im Jahre 1769 verstorbenen Herzogin Louise Dorothea von Sachsen-Gotha-Altenburg (im Residenzschloss zu Altenburg), die höchst lebendig aufgefasst, eine ungewöhnliche Feinheit der Modellierung und Sicherheit der Technik zeigt, hinter der spätere Bisquitfiguren aus der Empirezeit, die zahlreich vorhanden sind, zurückbleiben. Ebenso originell in der Erfindung wie vollendet in der Ausführung sind zwei Ausgusskännchen, deren Henkelansätze als sehr ausdrucksvolle und launig behandelte Satyrköpfe gestaltet sind. Eine Ueberraschung für den Kenner bilden die in Anlehnung an griechische bezw. unteritalische Vasenbilder geschaffenen Stücke mit roten Figuren auf schwarzem Grunde (gothaer Museum), die man bisher ausnahmslos als wiener Erzeugnisse anzusprechen pflegte; von diesen ist besonders beachtenswert eine Vase, die von trefflich modellierten kauernden Figuren getragen wird. Ueberhaupt



THEEKANNE LOUIS SEIZE (VEILSDORF)



BLUMENTOPF MIT AMORETTEN (GOTHA



ROKOKO-TASSE MIT CHINOISERIE (VEILSDORF)



SOGENANNTES BAUERNPORZELLAN

OBERE REIHE: SPÄT VEILSDORF — UNTERE REIHE: LIMBACH, ILMENAU

MITTLERE REIHE: WALLENDORF, RAVENSTEIN



BISQUIT-BÜSTE DER HERZOGIN LUISE DOROTHEA VON SACHSEN-GOTHA-ALTENBURG (GOTHA)

scheint Gotha in der Anfertigung von Vasen eine besondere Stärke besessen zu haben, wie weniger die dem Herzog Ernst von Coburg-Gotha zu seiner Hochzeit im Jahre 1842 vom Land Gotha überreichten Prunkvasen als die prächtigen Empirestücke beweisen, deren sich Berlin oder Fürstenberg nicht zu schämen brauchten. Aber auch die malerische Ausführung wurde in Gotha nicht vernachlässigt, vielmehr tritt auch auf diesem Gebiet grosse Feinheit und Vielseitigkeit entgegen. Prächtige Beispiele der frühen Zeit haben wir zum Beispiel in den reizenden Amorettenscenen auf einer Anbietplatte mit zugehöriger Tasse (im nordböhmischen Gewerbe-Museum zu Reichenberg), sowie in den gemmenartigen antiken Köpfen in Graumalerei auf einem Kaffeeservice des herzogl. Museums zu Braunschweig, denen sich an die Seite stellen die in Eisenrot gegebenen Landschaften auf einem andern Service und die im berliner Geschmack bunt ausgeführten Porträts gothaischer Herzöge auf einer Serie von Tassen, die der Grossherzog von Weimar ausgestellt hatte. Der späteren Zeit Gothas eigen sind geometrische oder Stoffmuster in aparten Farbenzusammenstellungen, von denen eine ganze Reihe, besonders auf Tassen, vertreten waren; aber auch die Landschaftsmalerei wurde von geschickten Künstlern geübt, wie ein Kaffeeservice mit guten Rheinlandschaften sowie ein anderes mit feiner Ruinenmalerei beweisen.

So lernen wir also in Volkstedt, Kloster Veilsdorf und Gotha die bedeutendsten Fabriken Thü-



VASE À LA FÜRSTENBERG (GOTHA)

ringens kennen, gegen deren Erzeugnisse die der anderen Manufakturen abfallen; immerhin haben aber auch diese eine Anzahl von sehr beachtenswerten Leistungen aufzuzeigen, die uns in Gera (Reuss) und Wallendorf (S.-Meiningen) tüchtige Maler und geschickte Modelleure nachweisen, während Limbach (S.-Meiningen) nur auf dem Gebiete der Figurenplastik sich über das Mittelmass erhebt. Das über Geras Malkunst gefällte Urteil gründet sich vornehmlich auf ein kostbares Frühstücksservice in Rokokoformen, das bunte Schäferszenen unter Rosenlauben in reicher Ausführung trägt; es ist zwar in reicher Anlehnung an ein meissener Service, dessen zerbrochene Stücke es zu ersetzen bestimmt war, gearbeitet, darf jedoch für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, sein virtuoses Vorbild annähernd erreicht zu haben. Ganz Ansprechendes haben auch die geraer Modelleure geleistet z. B. in den Armleuchtern, deren Fuss von plastischen Blumenguirlanden umwunden ist, namentlich aber in den Figuren von Musikanten, unter denen die des Flötenbläsers und die des Fagottisten durch ihre frische Natürlichkeit ins Auge fallen, und in einer Reihe anderer Figuren, die Typen aus dem Volke, z.B. den Strassenkehrer recht drastisch wiedergeben.

Ebenso tüchtige Künstler als Gera muss Wallendorf gehabt haben, das unter anderen mehrfach Versuche in der Herstellung von Königsblau angestellt hat, die, wie verschiedene Stücke (Kanne und Tassen), mit Golddekor und ausgesparten Landschaften zeigen, ganz wohlgelungen zu nennen sind. Eine gute Meinung von den Wallendorfer Malern erweckt insbesondere auch das für den Besitzer Hammann angefertigte Service, aus dem nur ein Speiseteller in der Ausstellung sich befand*, der in der Komposition wie in der heiteren Farbenzusammenstellung recht wohlthuend wirkt. Ebensowenig bleibt Wallendorf zurück in seinen plastischen Erzeugnissen, unter denen besonders zwei Figuren von Frauen mit Pelz und Muff durch liebenswürdige Anmut anziehen, während zwei grosse Kostümfiguren eines Herrn und einer Dame sowohl durch ihre Dimensionen als auch durch die sorgfältige Behandlung des Detail Interesse bieten.



LIMBACHER FIGUR (KAVALIER)

In der Figuren-Plastik besitzt auch Limbach seine Stärke, das auf diesem Gebiete den Thüringer Markt bis in die Mitte des XIX. Jahrhunderts geradezu beherrscht. Besondere Beachtung verdient die Mater dolorosa aus einer Kreuzigungsgruppe (Leipziger Kunstgewerbe-Museum), und ähnlich gelungen sind, einem ganz anderen Stoffgebiet entnommen, zwei Bauern mit dem Bierkrug in der Hand, die den Beschauer in das Behagen, das sie erfüllt, förmlich hineinziehen.

Werfen wir zum Schluss noch einen Blick auf die später entstandenen und nie zu grösserer Bedeutung gelangten Fabriken. Auch diese waren reichlich vertreten und jede von ihnen hatte das eine und andere sehenswerte Stück aufzuweisen. Neben mehreren der bekannten der weimarischen Fabrik eigentümlichen Plaketten in Wedgwood Manier sind recht ansprechend zwei weisse Figuren (Schäfer und Schäferin) von Ilmenau, das in einem für den Grossherzog von Weimar gefertigten Kaffeeservice mit Landschaften von Ilmenau auch in der Malerei ganz Erfreuliches geleistet hat. Nicht vergessen werden dürfen daneben die Fabriken von Rauenstein (S.-Meiningen), das mit einem Paar Brotkörbchen auf ovalen Schalen in durchbrochenem Gitterwerk und feiner bunter Blumenmalerei (Besitz des Herzogs von Meiningen) sich

* Einen zweiten besitzt das germanische Museum zu Nürnberg.

günstig einführt, und Pössneck (S.-Meiningen), das mit einer grossen Empire-Vase mit Ansicht der Fabrik eine gefällige Probe seines Könnens giebt.

Ausser der Buntware, die wir bisher ausschliesslich ins Auge gefasst haben, fabrizieren aber alle die genannten Manufakturen, dazu noch Grossbreitenbach (Schwarzburg-Sondershausen), von Anfang an auch Blauware, die, in einem besonderen Schrank durch zum Teil prächtige Stücke repräsentiert*), zu interessanten Vergleichen Anlass bot. Ueberhaupt sind wir durch die Menge des in Leipzig zusammengebrachten Materials in den Stand gesetzt, eine Rangordnung der Thüringer Manufakturen aufzustellen, in der an erster Stelle Volkstedt, Veilsdorf und Gotha, an zweiter Wallendorf, Gera und Limbach, an dritter Ilmenau, Rauenstein, Grossbreitenbach und Pössneck erscheinen, und weiterhin hat die Vereinigung so zahlreicher Stücke Licht gebracht in das bisher so dunkle und erst durch Professor Stieda etwas aufgehellte Gebiet der Thüringer Marken und damit die Möglichkeit geboten, eine Reihe wichtiger Fragen technischer wie historischer Natur zu beantworten.



GERAER FIGUR (STRASSENKEHRER)

Vor allem haben wir endlich Klarheit bekommen über die Erzeugnisse mit der Marke G (blau unter Glasur), die Stieda (a. a. O. Seite 28) mit Uebergehung von Gotha glaubte sämtlich nach Gera weisen zu sollen. Hier kommt uns die Beschaffenheit der Masse zu Hilfe, die bei den Gothaer Fabrikaten einen schönen gelblichen Glanz, beim Geraer Porzellan einen stumpfen, ins Graue spielenden Ton zeigt, wodurch die sichere Verteilung der in Betracht kommenden Stücke auf Gotha und Gera ermöglicht wird. Das geübte Auge dürfte übrigens in den meisten Fällen schon nach der Form des G, die bei Gera meist als G (stets blau oder schwarzblau unter Glasur), bei Gotha als kursives *G* (blau unter Glasur; rot, schwarz, blassgelb über Glasur) erscheint, die Scheidung richtig vorzunehmen im stande sein. Das Zeichen dagegen, das in den Markenbüchern auf eine unbekannte Fabrik in Thüringen gedeutet wird, hat mit diesem Gebiete nichts zu thun, sondern gehört nach Sachsen; es ist die Marke von Berggiesshübel bei Pirna. Aehnliche Schwierigkeit wie die Marke G machte bisher das R (blau unter Glasur), das ursprüngliche Zeichen der Fabrik von Gotha, die also den Anfangsbuchstaben des Namens ihres Gründers (von Rotberg) gebrauchte, zu dem bald auch noch der Endbuchstabe hinzugesetzt wurde (R . . g). Nun hatte man schon mehrfach hinter den mit R gemarkten Porzellanen Volkstedter Erzeugnisse vermutet, was ja die Lage dieser Fabrik vor den Thoren von Rudolstadt geradezu an die Hand giebt. Diese Vermuthung hat jetzt ihre Bestätigung gefunden, wenigstens für die spätere Zeit. Stücke eines Speiseservice aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts, im Besitz des Fürsten von Rudolstadt, sind mit R gezeichnet, und wer diesem Umstand noch nicht genügende Beweiskraft beimisst, der muss sich auch hier wieder durch die Masse überzeugen lassen, die sich meines Erachtens wie Tag und Nacht scheidet: den gelblichen Glanz des Gothaer Porzellans wird niemand mit der ins Grau-Bläuliche spielenden Farbe der Volkstedter Masse zusammenwerfen. Ebensowenig wird man damit verwechseln die ins Bläuliche spielenden, blasigen Fabrikate von Rauenstein, das gleichfalls das Zeichen R (selten blau unter Glasur, meist rot, schwarz und grün über Glasur) anwendet neben und gleichzeitig mit der Marke R—n. Stieda (a. a. O. Seite 358) hatte, älteren Angaben folgend, gemeint, R sei die ältere, R—n die jüngere Marke; dagegen spricht aber ein mir bekanntes Kaffeeservice, dessen Teile bunt durcheinander bald mit R, bald mit R—n bezeichnet sind. Eine Ueberraschung für den Kenner bildet das Erscheinen der bisher für Ansbach in Anspruch genommenen Marke auf unzweifelhaftem Volkstedter Porzellan, die auf Stücken eines und desselben Service mit der Doppelgabel abwechselt.



MARIA AUS EINER KREUZIGUNGSGRUPPE (LIMBACH)

Ich muss mich hier darauf beschränken, nur die wichtigsten und sofort in

*) Ein Teller von Gera zum Beispiel trägt ein durchaus modern anmutendes Muster, das ganz gut von van de Velde entworfen sein könnte.

die Augen springenden Ergebnisse anzudeuten, und verweise diejenigen Kreise, die als Forscher und Sammler weitergehendes Interesse haben, auf die von dem Leipziger Kunstgewerbe-Museum in Aussicht genommene, demnächst zur Ausgabe gelangende Denkschrift*, in der die wissenschaftlichen Ergebnisse der Ausstellung niedergelegt sind.

* Diese Denkschrift hat der vorstehende Aufsatz, der bereits im Dezember vorigen Jahres niedergeschrieben ist, noch nicht benutzen können, wohl aber verdanken wir der Direktion des Leipziger Kunstgewerbe-Museums (Grassi-Museums) unsere Abbildungen der Porzellane, für die uns diese die photographischen Aufnahmen in grosser Liebenswürdigkeit zur Verfügung gestellt hat.



EMPIRE-TASSE MIT BISCUIT-PORTRÄT (GOTHA).

AUS DER CORRESPONDENZ VINCENT VAN GOGHS

(FORTSETZUNG)

Die Ausschmückung des Hauses absorbiert mich gänzlich, und ich hoffe und glaube, dass es ganz geschmackvoll wird, wenn auch ganz verschieden von allem, was Du machst. Ich wäre recht neugierig, Skizzen aus Pont-Aven zu sehen, Du musst mir aber eine ausgeführtere Studie schicken. Na, Du wirst schon alles aufs beste machen, ich liebe nämlich Dein Talent so, dass ich mir mit der Zeit eine kleine Sammlung Deiner Werke anlegen will. — Mir war es immer sehr rührend, dass die japanischen Künstler oft solche Tauschgeschäfte unter einander gemacht haben. Das zeigt doch, dass sie sich liebten und zusammen hielten, dass eine gewisse Harmonie unter ihnen herrschte, und dass sie in brüderlicher Eintracht lebten, statt in Intriguen. Je mehr wir ihnen darin gleichen, desto wohler wird es uns ergehen. Es scheint auch, dass einige unter diesen japanischen Künstlern sehr wenig Geld verdienten und wie einfache Arbeiter lebten. Ich habe die Reproduktion (Publikation Bing) einer japanischen Zeichnung: ein einziger Grashalm. Welch ein Muster von Gewissenhaftigkeit! Ich werde es Dir gelegentlich einmal zeigen.

Die besten Projekte und Berechnungen gehen so oft in die Brüche; während wenn man auf gut Glück arbeitet, und aus dem Zufall Vorteil zieht was der Tag einem zuträgt, man eine Menge guter, unvorhergesehener Sachen zuwege bringt. Gehe doch auf einige Zeit nach Afrika, der Süden wird Dich entzücken und Dich zu einem grossen Künstler machen. Auch Gauguin verdankt viel von seinem Talent dem Süden. Ich nehme nun seit Monaten die stärkere südliche Sonne in mich auf; das Resultat dieses Experiments ist, dass für mich, hauptsächlich vom koloristischen Standpunkt aus, Delacroix und Monticelli bestehen bleiben, Künstler, die man jetzt mit Unrecht zu den reinen Romantikern, zu Künstlern mit übertriebener Phantasie zählt. Sieh mal, der Süden, der von Fromentin und Gérôme so trocken wiedergegeben worden ist, ist sogar schon hier ein Land, dessen intimen Zauber man eben nur mit den Farben der Koloristen wiedergeben vermag.

In meiner Skizze „der Garten“ ist vielleicht etwas wie „Des tapis velus — De fleurs et verdure tissus“. Auf alle Deine Zitate wollte ich Dir mit der Feder antworten, wenn auch nicht in Worten. Mir steht heute auch wenig der Kopf zu Diskussionen, ich stecke bis über die Ohren in der Arbeit. Ich habe nämlich zwei grosse Federzeichnungen gemacht, ein endloses flaches Land, von der Höhe eines Hügels in der Vogelperspektive gesehen: Weinberge, abgeerntete Getreidefelder, die sich bis ins Unendliche verlieren, und sich wie die Meeresoberfläche bis an den Horizont ausdehnen, der von den Hügeln der Crau begrenzt wird. Es sieht nicht japanisch aus und doch habe ich in Wahrheit nie etwas so Japanisches gemacht. Ein winzig kleiner Arbeiter, ein kleiner Zug, der durch die Getreide-

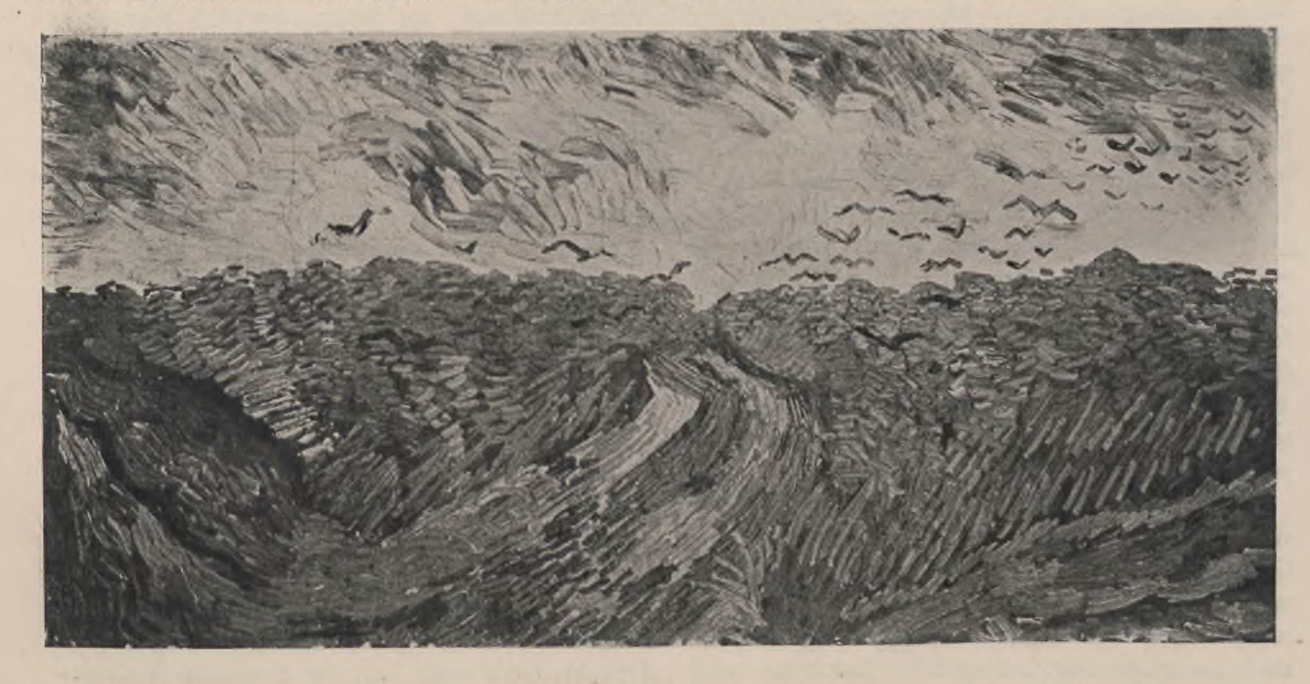
felder fährt — das ist das ganze Leben, das man darauf sieht. Denk mal: als ich an einem der ersten Tage an diesen Ort kam, sagte ein befreundeter Maler: „Das wäre aber blödsinnig langweilig zu malen!" Ich antwortete nichts darauf, fand es aber so herrlich, dass ich nicht einmal die Kraft fand, diesen Idioten anzuschnauzen. Ich bin wieder und wieder hergekommen, habe zwei Zeichnungen davon gemacht, von diesem flachen Land, in dem *nichts* ist — nichts als die Unendlichkeit, die Ewigkeit. Na und nun kommt, während ich so zeichne, ein Kerl an, nicht Maler, sondern Soldat. Ich frage ihn: Wundert es Dich sehr, dass ich dies ebenso schön wie das Meer finde? „Nein, das wundert mich garnicht (er kannte übrigens das Meer), dass Du es ebenso schön wie das Meer findest, denn ich finde es noch viel schöner als den Ozean, da es bewohnt ist."

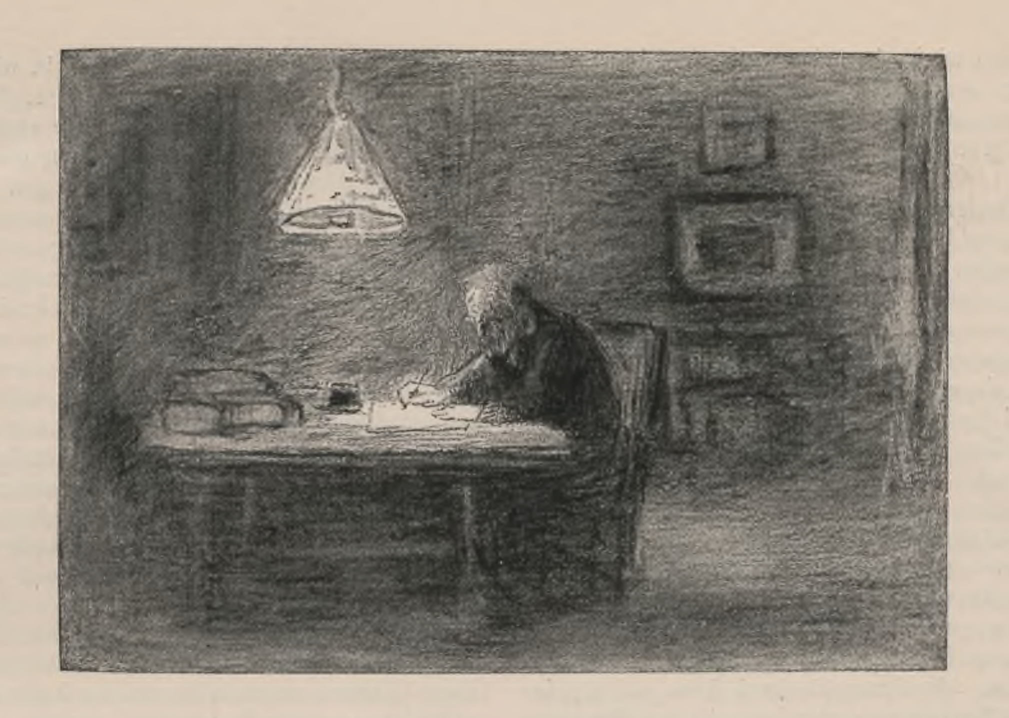
Wer war nun der kunstverständigere Beschauer, der Maler oder der Soldat? Für meinen Geschmack der Soldat, hab ich nicht recht?

Ich will Menschen malen, Menschen und wieder Menschen, nichts geht mir über diese Serie von Zweifüsslern, angefangen vom kleinsten Wickelkind bis hin zu Sokrates, von der Frau mit schwarzen Haaren und weisser Haut bis zur Frau mit gelben Haaren und ziegelrotem, von der Sonne gebräuntem Gesicht. Inzwischen male ich andere Sachen.

Ich habe aber doch eine Figur dabei, die eine vollkommene Fortsetzung von einigen meiner holländischen Bilder ist. Ich habe sie Dir einmal mit verschiedenen Bildern aus jener Zeit gezeigt, die Kartoffelesser usw. und ich hätte gern, dass Du auch diese siehst. Es sind immer Studien, bei denen die Farbe eine solche Rolle spielt, dass das Weiss und Schwarz einer Zeichnung sie Dir gar nicht wiedergeben könnte. Ich hatte sogar vor, Dir davon eine sehr grosse und sorgfältige Zeichnung zu schicken. Es wurde aber etwas ganz anderes, obgleich es ganz korrekt war, denn eben nur die Farbe kann die Suggestion der glühenden Luft geben, bei der Ernte, um die volle Mittagszeit und bei voller Hundstagshitze, und wenn die fehlt, dann ist es eben ein anderes Bild. Gauguin und Du, Ihr wisst, was ein Bauer ist, und wieviel von der Bestie darin sein muss, wenn er von der richtigen Rasse sein soll.

Ich denke daran, mein Atelier mit einem halben Dutzend Sonnenblumen zu schmücken; das wird eine Dekoration, bei der die grellen oder gebrochenen Töne des Chrom auf einen Hintergrund von verschiedenem Blau platzen werden, vom zartesten Veronesergrün bis zum Königsblau, mit dünnen Latten eingefasst, die mit Goldgelb gemalt sind; es soll so eine Art Effekt wie gothische Kirchenfenster haben. — Ach wir Hirnverbrannten, was wir so durch die Augen für Genüsse haben, nicht wahr? Aber die Natur rächt sich dafür am Tier in uns, und unser Körper ist jämmerlich und oft eine schreckliche Last. Schon seit Giotto, der ein kränklicher Mensch war, ist es so.





BÜCHERBESPRECHUNGEN

Das Wesen der Kunst von Konrad Lange. Berlin, G. Grote.

Will man den wenig fruchtbaren und stets vergröbernden Versuch machen, alle die verschiedenen ungezählten Eindrücke aus der Kunst unter einen oder wenige Gesichtspunkte zusammenzubringen, so sehe ich zwei grosse Richtungen des Kunstgeniessens und Beurteilens. Dem Künstler als dem produktiven Menschen, dem Schöpfer gegenüber, ist das Aufnehmen des Kunstwerkes im Geniessenden ein Nachschaffen und ein Nacherleben. Nacherleben, insofern wir annehmen, dass auch beim Künstler ein starker Eindruck, ein Erlebnis — sei es Phantasie- oder Naturbild — vorausging. Nachschaffen — insofern wir das Entstehen des Kunstwerkes aus einem heterogenen Material als gelungene oder misslungene Arbeit nachrechnen können. Beide Formen des Kunstaufnehmens können relativ von einander unabhängig sein. Eine ergreifende Szene kann aus unbeholfener Darstellung mehr ergreifen als aus vollendeter, bei der die Bewunderung der technischen Bravourleistung über die Gefühlswirkung hinausführt. Ein gleichgültiger Inhalt kann vorzüglich dargestellt sein.

Für die Malerei, soweit sie Bildkunst ist, d. h. auf zweidimensionaler Fläche durch Farbenflecken Bilder schafft, die wir in der Natur greifbar wieder finden zu können glauben, ist ein Ziel der Arbeit, der technischen Leistung, das Bild dem Natureindruck möglichst nahe zu bringen. Dies Bemühen fällt um so stärker ins Gewicht, je unentwickelter die Technik ist und der Abstand zwischen Wollen und Können sich fühlbar macht. Darum ist es für die Kunstgeschichte, für die Entwickelung der bildenden Kunst ein fruchtbarer Gesichtspunkt, wie aus unbeholfenen Anfängen, aus Andeutungen sich das Gemälde zum vollen Wirklichkeitseindruck, aus dem Zweidimensionalen zum Dreidimensionalen, aus der Fläche zum Raum herausarbeitete. Dieser Gesichtspunkt ist unabhängig von dem Inhalt des Kunstwerkes, er geht nur auf das Verhältnis des Effekts zum Können. Die tastende Zeichnung eines Kindes, aus der man einen Kopf oder ein Tier herauslesen kann, wird bewundert, die korrekt gemalte Landschaft eines Berufsmalers vielleicht garnicht beachtet, weil dort die Leistung im Verhältnis zum Können des Kindes eine ausserordentliche ist, hier dagegen, beim Berufsmaler, die richtige Zeichnung

vorausgesetzt wird. Auch hier zeigt sich, dass der Gesichtspunkt ein entwicklungsgeschichtlicher ist. Was Wunder, dass ein Historiker der Kunst, Konrad Lange, ihm zum grundlegenden Faktor des Kunstgeniessens macht.

Eine Tendenz unserer — um neue Ausdrucks-, Darstellungsmittel kämpfenden — Zeit spielt vielleicht mit hinein, nämlich Kunst vom Standpunkte des Künstlers aus zu betrachten. Was der Künstler dem Kunstwerke gegenüber empfindet, das Erlebnis und die Phantasieleistung, scheint — ich sage scheint — Gemeingut der Menschen, dagegen das Malen, das Arbeiten mit Palette, Pinsel und Leinwand ist Zunftgeheimnis, will gelernt sein, erfordert Talent und Uebung, ist speziell Sache des Künstlers.

Für modernes Kunstempfinden, wie für jede Zeit voll entwickelter Technik gilt damit die Forderung, dass ich vor einem guten Gemälde den Eindruck der Natur, der Räumlichkeit und Wirklichkeit habe, dass er den Erfahrungen, die das Auge in der Raumwelt gemacht hat, auch entspricht, sonst taugt es von vornherein nicht. Mit diesem Eindruck kann sich das befriedigende Bewusstsein verbinden, es ist eine Menschenschöpfung und als solche gelungen. Diese Bewertung des Schöpfungsprozesses als technische Leistung ist sichtlich der Ausgangspunkt in dem Buche von K. Lange. „Bei der ästhetischen Anschauung sind eigentlich zwei Vorstellungen gleichzeitig im Bewusstsein vorhanden, erstens die, dass der ästhetische Schein Wirklichkeit sei, zweitens die, dass er Schein, das heisst eine Schöpfung (!) des Menschen sei. Mit anderen Worten, der ästhetisch Geniessende muss einerseits das Kunstwerk als Kunstwerk, das heisst als Werk von Menschenhand, als etwas von Menschen zum Zweck einer spielenden Täuschung Erschaffenes, andrerseits doch als Natur, Gefühl, Bewegung usw. auffassen."

Das Wesen der Langeschen Ästhetik ist es nun, dass es bei diesem Ausgangspunkt, der für andere nur das Mindestmass, nur die conditio sine qua non jedes Genusses am Kunstwerk darstellt, beharrt und in ihm das Wesen der Kunst sieht.

Was auf Seite des Künstlers zwiespältig als Naturvorbild oder Phantasiekonzeption, also als Vorlage und als Umsetzung in ein anderes Material, als Nachahmung vorhanden ist, wiederholt sich im Geniessenden als der Eindruck einer Wirklichkeit, eines Gegenstandes, einer Szene und dem Bewusstsein, das ist nur Schein, nur etwas Vorgetäuschtes. Wir wissen ja, dass die vorliegende Landschaft oder das Interieur und die Menschen nur im Gemälde erscheinen. In Wirklichkeit sind es Farbenflecke auf einer Fläche und wir bilden uns nur ein, Menschen, Gebäude, Himmel und Erde zu sehen. Diese sind eine Täuschung, Illusion. Unsere Phantasie ist somit produktiv thätig. — Hier steckt ein Grundirrtum. Solange wir auf dem Gebiete des Sichtbaren bleiben — Malerei ist ja Kunst für das Auge — solange ist das, was wir sehen, wirklich menschliche Gestalt, wirklich Gebäude, wirklich Raum und Atmosphäre, freilich von allem nur das, was uns durch das Auge zugänglich ist. Wollten wir es auch greifen, glaubten wir, an diese optischen Bilder auch die Anforderungen stellen zu können wie an die Gegenstände der uns umgebenden Welt, so wären wir getäuscht. Die gemalte Orange lässt sich nicht abpflücken, das gemalte Mädchen sich nicht umarmen. Der optische Eindruck ist dagegen bei einem guten Bilde genau so gegeben, so unmittelbar sich aufdrängend und von unserer Phantasie unabhängig, wie die Bilder der Natur — nur sagen wir hier nicht Bild, sondern Objekte. Man müsste sonst auch diese als Illusion hinstellen, sagen, in Wirklichkeit ist das, was wir als menschliches Gesicht anzusehen uns einbilden, nur ein Kloss zusammenklebender organischer Zellen. Denn auch hier weisst, wie im Gemälde, die psychologische Analyse nur Farben und Hell- und Dunkelflecke auf.

Ein Problem liegt freilich vor, das vielleicht tiefer als die Illusionstheorie in das Wesen der Malerei hineinführt: Wodurch unterscheidet sich der Raum, die Plastik auf Bildern von dem Raume, in dem wir uns bewegen, wodurch der durch Schatten und Licht und Linear-Perspektive auf einer Fläche sich erhebende Raum von dem stereoskopischen? Welche Vorteile bietet der Erstere für das Auge, was leistet er für die Ueberschaubarkeit eines Bildes? Oder kennt Lange nicht das Glück, mit einem Blick Nächstes und Fernstes umspannen zu können?

Diese Illusion und Täuschung, mit der das Kunstwerk den Menschen so bethören könnte, dass der Beschauer versuchen würde, mit dem Dargestellten in ganz reelle, menschliche, handgreifliche Beziehungen zu treten, ist nun auch für Lange zu stark. Er selbst verlangt, dass der Künstler durch illusionsstörende Momente es nicht zu so ausserästhetischer Wirkung kommen lasse. Um aber doch den Effekt der Täuschung als Ziel aller Darstellung nicht aufgeben zu müssen, giebt er diesem Begriff eine Fassung, der formell wenigstens ihn aufhebt. Was der zivilisierte Mensch in der Kunst findet, ist bewusste Selbsttäuschung. Aber wir wollen nicht darauf eingehen, ob etwas, was in seinem innersten Wesen Mangel besseren Bewusstseins, besseren Wissens ist, bewusst sein kann, ob also dieses Schlagwort — und Schlagworte sind immer wegen ihrer Popularität gefährlich — überhaupt einem seelischen Zustand entsprechen kann.

Da bewusste Selbsttäuschung das Wesen der Kunst überhaupt, aller Künste ist, so wollen wir an einem Beispiel der Musik erläutern, was Lange meint, meinen müsste. Ein Flötentriller klingt uns plötzlich, wie der Schlag einer Nachtigall, Abend-Bäume-Fliederdüfte steigen in meiner Erwartung auf. — Illusion. Aber ich sehe im Orchester den Mann mit der Flöte, sehe aus welchem Material die Töne gelockt sind und freue

mich, wie Kunst dem Leben ähnlich sehen kann. — Bewusste Selbsttäuschung. Aber Lange ist hier inkonsequent. Musik ist ihm nicht darstellende — illusionäre — Kunst im Sinne der Malerei, sondern in einem Sinn, der freilich alle Künste verwandt macht. Das Illusionäre der Musik ist die Stimmung, das Gefühl. Hier gerät Lange unbemerkt in eine Region ästhetischer Erklärung, die seiner eigenen diametral entgegensteht. Alle Kunst ist Ausdruck, Erzeugung von Gefühlen. Die Einheit der Künste in dem gesucht, was in der Malerei nicht Farbe, Linie, Modellierung, in der Musik nicht Ton, in der Architektur nicht Konstruktion, Tektonik ist. Um den Weg zur Illusion zurückzufinden, müssen auch die Stimmungen, Gefühle, die die Künste vermitteln, Illusionen sein, Scheinstimmungen sein. Die Gründe dafür sind die: einmal halten die Gefühle aus dem Kunstwerk — Freude, Jubel wie Sehnsucht und Schmerz — nicht lange vor. Mit dem Austritt aus dem Konzertsaal, dem Theater tritt der alte, reale Mensch wieder in seine Rechte ein. Der Scheinmensch mit seinen Scheingefühlen stirbt, wenn nicht sehr plötzlich, so doch allmählich. Andrerseits, worüber freuen wir uns? Diese Kunstgefühle haben keinen Inhalt, oder sie heften sich an Illusionen, an die blosse Vorstellung eines sterbenden Helden, eines Liebestrankes, Feuerzaubers. Dagegen sagt die moderne Physiologie, das die Gefühle als solche, die Erregungen unseres Körpers in Atmung, Blutumlauf, Temperatur und der damit verbundenen Empfindungen dieselben sind, mögen sie von menschlisch-ethischen Aufregungen, von künstlerischen Sensationen oder von gewissen Arzneimitteln erzeugt sein. Die Gefühle und Stimmungen als solche sind wirklich, bleibt also nur die Vorstellung eines Inhaltes, einer Situation. Also ist die Mühle im Schwarzwald, Tonstück von Eilenberg, doch wohl genialer als eine Bachsche Fuge.

Lassen wir also den illusionstörenden Momenten lieber ihre Funktion, die Illusion gänzlich aufzuheben. Sie erfüllen damit zugleich eine andere Aufgabe — ich denke an den Rahmen, die Farblosigkeit in der Skulptur: die Wirkung ihrer Kunst zu spezialisieren, nur auf den Sinn zu konzentrieren, für den ihre Mittel geschaffen sind, Auge, Ohr, Getast, Geschmack, Bewegungsempfindlichkeit isoliert in Thätigkeit zu versetzen. Die illusionsstörenden Momente verhindern zugleich, dass das Wesen der einzelnen Künste mit dem Wesen der Kunst überhaupt zusammenfällt. Man muss dann freilich an Sinnenkunst, Sinnensport glauben oder vielmehr dazu befähigt sein.

Wie findet sich Lange mit dem Haupteinwand gegen seine Theorie, dem Problem der Form ab?

Alle Formen in der Kunst haben nach ihm nur den Sinn, die Illusion zu verstärken, sagen wir, den Raumeindruck, die plastische Vorstellung zu erzielen. Sie wirken klärend, steigernd. Ihre zweite Funktion, Stimmung zu wecken, fällt für ihn mit der ersten zusammen. Die Dritte, selbst Wert zu haben, rhythmisch, musikalisch, schön oder hässlich zu wirken, wird hinausgeworfen.

Da Natur schon an sich wirklich, nicht erst Illusion erfordert, so ist sie unästhetisch, oder wir müssen umgekehrte Illusion treiben, sie als Kunstwerk ansehen. Der Tannenbaum mit Schnee bedeckt wird schön, wenn er aussieht, wie ein Weihnachtsbaum mit Watte. Die Natur ist ästhetisch, wenn alles aussieht wie gemalt. Das Problem: was trägt die Kunst bei zur ästhetischen Betrachtung der Natur existiert, aber seine Lösung geht dahin: wie weit erzieht erst die Kunst ästhetisch, d. h. bloss betrachtend, zuschauend, Zeit habend, stehen bleibend, sich zu verhalten. Wie weit erzieht das produktive Genie durch seine Werke die rezeptiven Leute zur Empfindlichkeit, Feinfühligkeit.

Der begreifliche Sinn der bewussten Selbsttäuschung ist in letzter Hinsicht der: alles Kunstgeniessen ist der Genuss an dem Wechsel zwischen einer Zweiheit von Vorstellungen. Das Bewusstsein geht hin und her zwischen der Vorstellung der Wirklichkeit und der Erkenntnis des Scheins, oder der Wahrnehmung der Bilder und dem Wissen vom Material. Man fragt sich, wo in der 9. Symphonie dieses Schaukelnde hin und her einsetzt. In jedem Takt? Wem würde da nicht schwindlich? Am Schluss des Werkes? Tant de bruit . . .!

Eine Konsequenz dieses Standpunktes mag ihn illustrieren. „Der *einzige* (!) Unterschied zwischen dem Porträt Philipps IV. von Velazquez und einem Zirkusdirektor in der Manege ist, dass der gemalte Reiter gemalt, d. h. tot (!), der wirkliche dagegen wirklich, d. h. lebendig ist."

Wir zweifeln nicht, dass bei gutem Willen jedes Kunstwerk in dieser Form genossen werden kann. Wir können deshalb Lange nicht widerlegen, wir können uns nur höflichst für solche Kunstreception bedanken. Das Grundübel fast aller reflektierenden Ästhetik scheint uns auch hier wieder durchzudringen, einem intellektuellen Prozess zu liebe (Erkenntnis des Scheins in der Darstellung) die sinnlichen Faktoren des Kunstwerks zum blossen Mittel, zur Anregung herabzudrücken. Die Wirkung eines Kunstwerkes ist zunächst einmal das Kunstwerk selbst, oder ist es nichts, überhaupt einmal zu sehen, zu hören, ebenso sehr wie zu leben. Dann könnte die feinere Analyse zeigen, welche Möglichkeiten es innerhalb dieser sinnlichen Funktionen giebt. Vielleicht käme man dann zu der Einsicht, dass das Unwesentlichste in jedem Kunstwerk das Wesen der Kunst ist. Man möchte allen Ästhetikern, auch Konrad Lange zurufen: Seid sinnlich!

Richard Hamann.



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Am 14. Juni stand im berliner Tageblatt eine Korrespondenz eines heidelberger Berichterstatters: „Geheimer Hofrat Professor Dr. Henry Thode, der bekannte temperamentvolle Vertreter der neueren Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, der, einst dazu ausersehen, die Nachfolge Herman Grimms an der berliner Universität anzutreten, aus den Prinzipien seiner Weltanschauung heraus das hauptstädtische Katheder verschmähte, begann vor Hunderten von Zuhörern aus der Studentenschaft und hiesigen Gesellschaft seine öffentlichen Vorlesungen über „Arnold Böcklin und Hans Thoma" mit einer Rede, deren aufsehenerregende Tendenz nach dem Willen ihres Autors über den Kreis des zufälligen Publikums hinaus *an das ganze deutsche Volk* appelliert und darum auch in der Öffentlichkeit bekannt und diskutiert werden soll.

Es sei das erste Mal, dass er eine Universitätsvorlesung über moderne Kunst halte. Wenn er bisher die ältere Kunst in den Vordergrund gestellt habe, so habe er es aus der Überzeugung gethan, dass, wenn wir uns eine künstlerische Bildung schaffen wollen, eine solche nur erreichbar sei auf Grund des Feststehenden und des Unvergänglichen vergangener Kunst. In der Kunst des 19. Jahrhunderts bewege man sich nicht auf einem festen Boden der Betrachtung, das beweise schon die Thatsache ihrer ganz verschiedenen Auffassung durch künstlerisch gebildete Geister. Wenn er sich dennoch entschlossen habe, so liege es daran, dass in der letzten Zeit Veröffentlichungen gemacht worden seien, welche an dem Grundbestand unserer künstlerischen Überzeugungen rütteln. *Meier-Graefe*, der mit scheinbarem Tiefsinn Thesen und Konstruktionen entwickele, deren Nichtigkeit sich jedem künstlerisch empfindenden und gebildeten Menschen enthülle, überginge man besser mit Stillschweigen, wenn aus seinen Büchern nicht die Parole einer grossen, immer mächtiger werdenden Partei spräche, welche ihren Hauptsitz in *Berlin* hat. Da er die von hier drohende Gefahr für sehr bedeutend halte, habe er sofort nach der Lektüre eine Vorlesung über die grossen modernen Meister angesetzt. Meier-Graefes „Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst" und „Fall Böcklin" seien eine von ihm „längst erwartete" Konsequenz künstlerischer Ansicht auf Grund einer schrankenlosen Bewunderung und Verehrung der modernen *französischen Kunst des Impressionismus*. Da die zu Genies erklärten

Franzosen Manet, Renoir, Degas usw. in direktem Widerspruch stehen zu der grossen deutschen Kunst, so musste es, nach Thode, kommen, dass unsere grosse deutsche Kunst als unkünstlerisch, ja — in diesen Expektorationen — als antikünstlerisch bezeichnet wurde. „Die Dinge liegen jetzt klar; die Farbe ist bekannt, und ich will auch Farbe bekennen.“ Diese Vorlesungen seien ein Bekenntnis seiner Ansichten über die moderne Kunst, und er betrachte sie als einen *Protest* gegen einseitigste Kunstauffassungen, welche „mit einer *Tyrannei*, wie sie unerhörter noch nicht vorgekommen ist“, vornehmlich von Berlin aus Deutschland oktroyiert werden sollen.

Muss unser Publikum die mühsam erreichte Empfänglichkeit für *Böcklin* und *Thoma*, die hauptsächlich Angegriffenen, als ein Zeichen des Philistertums reumütig zurücknehmen und rufen: Heil dem französischen Impressionismus in Deutschland!? Einer einzigen Richtung, die nicht einmal aus unserem Wollen und Schaffen geboren, sondern unter ganz bestimmten Bedingungen französischer Kunst und Kultur in den sechziger und siebziger Jahren entstanden ist!

Die meinungbildende Macht sei ein kleiner, aber festverbundener Kreis: vor allem die modernsten Künstler, und diese stünden in einer innigen Beziehung wie niemals in den grossen Zeiten der Kunst mit dem Kunsthändler. Dazu träten Leute, die in der Öffentlichkeit wirken, Kunsthistoriker und Kunstschreiber, mit einem zweifellos ehrlichen Fanatismus in dem Wahne befangen, das Neueste sei das Beste. Damit stehe im Zusammenhange ein Kreis der Luxusgesellschaft, welcher geneigt ist, die Rolle, die er in der Welt spielen möchte, durch Protektion der Kunst zu verstärken. Hier habe sich eine Gourmandise für das Technische, ein sich immer mehr steigerndes Raffinement des Geschmackes ausgebildet; aus dem Bedürfnis, mitzuthun, habe man das unmittelbare, naive Verhältnis zur Kunst verloren.

Eine grosse Verwirrung der künstlerischen Ansichten sei dadurch erregt worden, sie sei nicht grösser zu denken. Wenn man das Publikum in unseren Ausstellungen, „in solchen barbarischen Verstaltungen“, beobachte auf seine Urteile und die Art der Blicke hin, so entdecke man eine absolute Unsicherheit.

In solcher Lage gelte es immer wieder, eine *Hilfe* zu finden bei den schöpferischen Künstlern, welche unsere eigene Protuktivität des Geistes stärken; von modernen Künstlern ganz besonders bei Böcklin und Thoma, zwei Meistern, die, frei von allen Theorien, Prinzipien und dominierenden Richtungen ihrer Zeit, aus innerem Müssen ihre Naturanschauungen gestaltet haben. „Wir dürfen ihnen Vertrauen schenken; denn sie haben mit dem, was auf den Gassen gepredigt wird, nichts zu thun.“

Der herrschenden Verwirrung gegenüber einen festen Standpunkt zu gewinnen, suchte Geheimrat Thode im weiteren Verlaufe der Vorlesung aus der gemeinsamen Erfahrung das Wesen künstlerischen Schauens und die Eigentümlichkeit des Kunstwerkes abzuleiten. Seine Ansichten hierüber dürften aus programmatischen Veröffentlichungen der letzten Jahre und den die „Entdeckung“ Thomas begleitenden Erläuterungsschriften bekannt sein. Reines Gefühlswallen, bestimmt durch Sinnlichkeit und Phantasie, ist, nach Thode, das künstlerische Moment in der Anschauung. Diesem subjektiven Vorgang entspricht objektiv im Kunstwerke etwas Gesetzmässiges, Verhältnismässiges, Einheitlichkeit, und diese werde speziell im Gemälde erreicht entweder mehr durch plastisch-lineare Zeichnung oder mehr durch die geheimnisvolle Harmonie der Farben. Ferner: In der Kunst suchen wir — im Gegensatz zum Impressionismus — als geistige Wesen Loslösung von dieser Wirklichkeit, Erhebung in das Reich wunderbar geläuterten Schauens der Welt; und das erfordere — nicht etwa einen Gedankengehalt, wohl aber — eine geheimnisvolle Gefühlsbedeutung des Gegenstandes; vom Stillleben zur Darstellung einer erhabenen mythologischen Figur sei allerdings ein bedeutender Weg, in dem, was wir erleben.

Nach dieser Besprechung allgemein künstlerischer Thatsachen wandte sich der Redner zum Schluss der Frage zu: Kann die Kunst international sein, oder ist sie national? um zu folgender Antwort zu gelangen: „Aus den tiefen Notwendigkeiten der Volksseele kommt die Kunst, und nur wo sie aus der Volksseele stammt, giebt es Erscheinungen, die wir als künstlerische zu bezeichnen haben.“ Das sollte anders geworden sein? Der französische Impressionismus sollte bestimmend auf unsere ganz andere Kultur und geistige Auffassung der Welt wirken? Thode nennt es absurd.

Die nächste Vorlesung gilt in logischem Fortgang der Frage: „Was ist deutsch?“

Henry Thodes Protest und Bekenntnis, mit glänzender Beredsamkeit vorgetragen, hinterliess bei den Hörern einen tiefen Eindruck.“

❊

Liebermann schrieb darauf der frankfurter Zeitung am 23. Juni:

„Henry *Thode* hält ein Kolleg über *moderne Malerei?* Risum teneatis amici! Derselbe, über den Franz *Wickhoff*, Professor der Kunstgeschichte an der wiener Universität, in Nr. 4 der Kunstgeschichtlichen Anzeigen vom Jahre 1904 schreibt: „Henry Thode, der privilegierte Entdecker, der die Welt seit langem mit falschen Dürers, Mantegnas, Correggios usw. überschwemmt, der einen ganzen Band mit Bildern Dürers herausgegeben, von denen jedes von anderer Hand ist. Der kennt ja nicht nur Dürer nicht, sondern auch alle die andern Schulen müssen ihm fremd sein, aus denen er all' die falschen Bilder gefischt hat.“ Und derselbe Gelehrte schliesst seine Besprechung von Thodes Entdeckung des Kruzifixes Michel Angelos in San Spirito

mit den Worten: „Man glaubt, wenn man die Zuschreibung an Michel-Angelo hört, ein Spassvogel habe sie gemacht. Es was aber ein unfreiwiliger.“ Thodes Ankauf des sogenannten Correggio für das Städelsche Institut werden die Frankfurter wohl in guter Erinnerung haben.

Begeisterung durchbrauste nun ganz Deutschland, als eine geschäftige Presse eines schönen Tages orbi et urbi verkündete: Herr Geh. Rat Thode hat nach der Lektüre des *Meier-Graefe*schen Buches „Der Fall Böcklin“ sich entschlossen, ein Kolleg über *moderne Kunst* zu lesen. Ein so gediegener und gründlicher Kenner der alten Kunst ist naturgemäss der berufenste Beurteiler der neuen Kunst. Schon die einleitenden Worte seines ersten Vortrages geben den vollgültigen Beweis dafür. Thode schildert den Einfluss des *Impressionismus* mit den lapidaren Worten:

„Die meinungsbildende Kraft der modernen Kunst ist ein kleiner Kreis in Berlin, der in inniger Beziehung zum Kunsthändler steht.“

Als ob ich behaupten würde, das Richard *Wagner* seine Berühmtheit nur dem Umstande zu verdanken hätte, dass Henry Thode sein Schwiegersohn geworden ist. Freilich wird jede neue Kunst zuerst nur von einem kleinen Kreise verstanden; aber sämtliche Liszts, Bülows und — last not least — Thodes wären nicht im stande gewesen, Richard Wagner zu „machen“, wenn er nicht zufälligerweise ein — Wagner gewesen wäre.

Auch weiss jeder Student der Kunstgeschichte im ersten Semester, dass der böse Impressionismus, dessen Verherrlichung in den Büchern Maier-Graefes Herrn Thode so in Harnisch gebracht hat, dass er sich entschloss, ihm sein „Quos ego“ zuzuschleudern, gerade so alt ist wie die Malerei. Witzig nannte mein verstorbener Freund *Bayersdorfer* Piero de la Francesca, von dem Geh. Rat Thode schon gehört haben dürfte, den ersten Professor für Plein-air-Malerei, und ich bin überzeugt, dass sogar Thode, wenn er sich einmal ein paar Stunden seiner kostbaren Zeit absparte, um die Bilder eines gewissen Velazquez zu betrachten, in dem Spanier eine impressionistische Anschauung *„entdecken“* dürfte, die über Goya zu Manet führt.

Sollte aber Herr Geh. Rat Thode auch fernerhin die ganze impressionistische Richtung in der modernen Kunst für *„Unsinn, der nur aus Geschäftsrücksichten von einer gewissen berliner Clique in die Welt posaunt wird“*, erklären, — sollte er noch soviel Kollegs lesen, um Meier-Graefes Ansichten zu widerlegen: immerhin darf man verlangen, dass er mit anständigen Waffen, d. h. mit *Gründen* streite.

Wenn aber ein Professor an einer der ersten Universitäten Deutschlands in einer reinkünstlerischen Angelegenheit mit persönlichen Insinuationen, wie „Mangel an nationalem Empfinden“, „Nachahmen der Franzosen“, „Poesielosigkeit“ und andern aus der Rüstkammer der Antisemiten entnommenen, bereits ziemlich verrosteten Waffen den Feind zur Strecke zu bringen versucht, so beweist das nur, dass er seinen Gegner mit *sachlichen* Gründen nicht zu widerlegen vermag; mit anderen Worten: dass der Herr Geh. Rat Thode von neuer Kunst gerade so viel versteht wie von der alten.

⁂

Der Aufsatz erschien am 7. Juli. Am 13. enthielt die frankfurter Zeitung eine Verteidigung Thodes durch seinen Freund Hans Thoma:

„Herr *Liebermann* hat in seinem masslosen, deshalb unsachlichen Angriff auf Herrn Geheimrat *Thode* vor allem eines übersehen, dass nämlich das Meier-Graefesche Buch „der Fall Böcklin“ eine Herausforderung ist, gerichtet gegen das eigentlichste Wesen der deutschen Kunst, wie eine solche kaum je vorgekommen ist, — eine Herausforderung, die gerade das beste, was aus der deutschen Volksseele herausgewachsen ist, mit Füssen oder eigentlich mit Phrasen tritt. Thode in seiner mannhaften That will nur helfen, uns Deutschen das Recht zu wahren, unsere Kunst so zu gestalten, wie wir sie haben wollen. Wenn die deutschen Maler mit dem deutschen Dichter die Sehnsucht nach Wunderländern der Schönheit haben, nach solchen suchen, die nicht gerade auf dem Wege von Berlin nach Buxtehude liegen, so ist das ihr gutes Recht. Gerade in diesem Suchen, und wenn es auch oft in die Irre geht, liegt deutsche Art und es ist schon Herrliches aus ihr hervorgegangen. — Seit Dürers Phantasie, die so herrlich zu formen verstand, seit Holbeins unerbittlichem Realismus ist freilich viel Not und Zerstörung über die deutsche Kunst gekommen, das deutsche Volk musste andere als Kunstaufgaben mit seinem Blute, ja fast mit seinem Ersterben lösen, aber wir besitzen doch noch gar viel Köstliches aus jener Zeit, um das uns die Völker beneiden. Ich will nur an das grosse Malerwerk erinnern, welches in Colmar sich befindet, den Isenheimer Altar von *M. Grünewald*, — das ist ein Zeugnis deutscher Kunst und zugleich eines der grössten Meisterwerke der Malerei aller Völker und Zeiten. Wer hier nicht deutsches Wesen empfindet, nicht die Fähigkeit des Deutschen, seine innere Anschauungswelt, bei Grünewald darf man auch sagen, seine Traumwelt, stark und deutlich als Farbenwunder zu gestalten, erkennt, der hat in Sachen der Kunst überhaupt nicht mitzusprechen.

Die deutsche Malerkunst musste freilich im 17. und 18. Jahrhundert recht bescheiden sein, — aber das Suchen nach der Wunderblume in Dorn und Dickicht liess nie ganz nach — und der starke kräftige Zweig wuchs in Holland, wo ungebrochene Volkskraft ihn gedeihen liess. Bei all dem Suchen wollte sie bei den Griechen später in die Schule gehen, aber sie verstand die Griechen doch nicht; auch wuchs sie in historische Gelehrsamkeit hinein, das schwere Rüstzeug der Historienmalerei lag auf ihr, sie war ein lasttragendes Kamel. Boshafte Leute

sprachen von Professorenschweiss, der den Bildern anhafte. Aber aus all diesem Suchen ist jederzeit wieder Schönes hervorgegangen, dort, wo ein treues Künstlerauge über den Bombast siegen musste, – wo ein warmer Pulsschlag die tote Manier zu beleben vermochte. Deutsche Bescheidenheit, die sich so oft um die ganze Welt nicht schert, schuf jederzeit Gutes im Kleinen. Viele Maler zogen über die Alpen und suchten dort und fanden eine neue Welt, die sie wohl verwirrte, die sie aber auch kühn machte, es waren deutsche Abenteuer, deutsche Helden. *Carstens, Cornelius* werden immer Zeugen idealen deutschen Heldenmutes bleiben, wenn Kunstnörgler ihnen auch nachgerechnet haben, dass sie durch ihren leeren Idealismus das deutsche Volk um Millionen geschädigt haben. Auch unseren gemütvollen Ludwig *Richter* wollen wir liebbehalten und geben ihn nicht her für eine ganze Ausstellung von berliner Plein-Air, jetzt erst recht nicht, da Angriffe auf das deutsche Gemüt nicht nur etwa von Meier-Graefe, sondern, man möchte fast sagen: planmässig gar viele schon erfolgt sind. Ja wir Deutschen wollen Gemüt haben und wenn es uns weggespottet worden ist, so wollen wir es wiederzugewinnen suchen.

Liebermann meint in blinder Wut Thode vernichten zu können, wenn er anführt, was von einem seiner Berufsgenossen über ihn Missgünstiges, ja Hassvolles ausgesagt worden ist. Was ist *F. Wickhoff?* Professor der Kunstgeschichte! also das was Thode auch ist. Wenn Ersterer nun in bezug auf die Echtheit oder Namensbezeichnung verschiedener Werke anderer Meinung ist als Thode, so sagt dies doch noch gar nichts, als dass derselbe masslos unsachlich schimpfen kann und dass nun Herr Liebermann ihm ebenso nachschimpft. Es ist möglich, dass Thode sich da und dort geirrt hat, – auch viele andere haben sich schon oft geirrt. Ich habe gefunden, dass Kunsthistoriker sich fast immer für unfehlbar halten; ihre Meinung soll die richtige sein und je weniger sie Beweise haben, desto hitziger sind sie; da steht dann Behauptung gegen Behauptung — alles Wiederlegen hilft nichts. Was sagt denn das, wenn Wickhoffs Behauptungen sich bis zum Hasse steigern!

Wenn Liebermann darauf reitet, dass der „Correggio" im Städelschen Institut unecht sei, so habe ich auf Grund vieler Beobachtungen an anderen Correggios die Überzeugung, dass es ein guter echter Correggio sei. Hier steht Meinung gegen Meinung, warum soll meine nicht ebenso richtig sein wie eine von Gehässigkeit diktierte?

Maler kommen gar leicht auf die Meinung, dass das Denken der Kunstgelehrsamkeit etwas anderes sein könnte als eigentliches Kunstgefühl, dass ein Irrtum in jenem dieses nicht ausschliesst. Man thut, als ob Thode eine Ungeheuerlichkeit begangen hätte, indem er das Kruzifix in S. Spirito Michelangelo zuschreibt. Ja warum sollte denn der 18 jährige Michelangelo diese Arbeit nicht gemacht haben? Es spricht gar vieles dafür, sogar gerade die Fehler, die dagegen ins Feld geführt werden, z. B.: die unschönen plumpen Füsse, die an etwas späteren Jugendwerken Michelangelos ebenso sind. Der Christuskopf ist aber von so einfacher Grösse und Eigenartigkeit, die wohl den künftigen Meister verkündigen kann. Statt sachlicher Wiederlegung, statt Beweisen, dass es nicht von Michelangelo sei, ist alles auf ein nicht sehr anständiges Geschimpfe herausgelaufen.

Zu meinem Freunde *Bayersdorfer* sagte ich, als ich in der Mitte der siebziger Jahre aus Italien zurückkehrte und als gerade der Lärm um das Pein-Air begann, dass dies ja nichts Neues sei und dass unter andern schon Piero della Francesca das allerschönste Plein-Air gemalt habe, ohne zu wissen, dass es später erst erfunden werde, aber mit solcher Kristallreinheit von Licht und Lichterscheinung, dass es doch ziemlich viel schöner aussehe als das moderne, das damals schmutzig und kreidig aussehen musste, um als echt angesehen zu werden. Auch die Venus von Botticelli und noch viel anderes erklärte ich für Plein-Air, – die dummen Alten wussten es nur noch nicht.

Bayersdorfer hat mir zugestimmt. Gründe für und gegen Plein-Air giebt es keine:

„Sehe jeder, wo er bleibe,
Sehe jeder, wie er's treibe,
Und wer steht, dass er nicht falle."

Es handelt sich ja auch gar nicht darum, es handelt, sich nur darum, dass wir nicht gewillt sind, uns von *Berlin* aus aufgewärmten Kohl als Kunstgesetze diktieren zu lassen, und darum, dass wir uns deutsche Art und deutsches Wesen nicht wollen beschimpfen lassen durch Proklamierung einer in Paris schon abgewirtschafteten Mode, der wir besseres entgegenzustellen haben.

Der Angriff auf *Böcklin* ist freilich schlau gewählt, gerade in ihm sollte das deutsche Wesen aufs empfindlichste getroffen werden. Das Stück deutscher Romantik, das gerade durch Böcklin wieder aus den Schlacken von Philistertum und Internationalität so schön hindurchgebrochen ist und zwar siegreich: — es war zugleich ein Angriff auf das Deutschtum, das in dieser freien Schweizernatur zu neuer Geltung gelangt ist. Die Angelegenheit wird von den Deutschen recht ernstgenommen werden, obgleich die Meier-Graefesche Meinung vor dem Anblick einiger guter Böcklinscher Bilder von selbst zusammenfällt.

Für höchst bedenklich halte ich es, dass *Liebermann* bei dieser Gelegenheit von der Rüstkammer des Antisemitismus spricht. Es würde mir herzlich leid tun, wenn diese Frage sich in das Künstlerische hineinmischen sollte, in einer Sache, in der Thode nur die Abwehr gegen die Verunglimpfungen der deutschen Kunst des deutschen Wesens im Auge hat und dafür mutig eintritt. Wenn Liebermann alle die, welche ihm und Meier-Graefe nicht folgen, als Antisemiten erklärt, könnte dies doch zu recht eigenartigen Schlüssen verleiten, und ich bin überzeugt, dass ihm hierin seine

eigenen Volksgenossen nicht in zu grosser Zahl folgen würden. Denn der Kunstsinn vieler Juden ist doch zu fein und ihr Verständnis für deutsches Wesen in der Kunst ist doch zu gross, als dass er sich bestechen liesse und eine Frage, die Unheil in sich schliessen könnte, an eine Kunstfrage anschliessen wollte.

Die Beschimpfungen, die Liebermann durch den Mund eines anderen über Thode ausgiesst, sind dadurch abgeschmackt. Wenn ich schimpfen wollte, so würde ich dies immer selbst thun mit meinem eigenen Munde.

Dass in Thodes Vortragszyklus auch mein Name neben dem Böcklins vorkommt, schreckt mich durchaus nicht ab, dieses und wenn es nötig ist, auch noch einiges mehr über das Wesen unserer deutschen Kunst zu sagen. Mein und Liebermanns gemeinschaftlicher Freund *Bayersdorfer* wird vom Elysium aus sein sarkastisches Lächeln haben, wenn er sieht, dass sein ältester Freund auch zugleich seine Sache verficht. Es ist im höchsten Grade albern von mir, einen verstorbenen Freund in einem Streit hineinzuziehen — aber Herr Liebermann hat dies zuerst getan.

Übrigens will ich hier noch die altbekannte Wahrheit aussprechen, dass der Schwerpunkt aller Kunst aus einer Ganzheit der Menschennatur hervorgeht, die ich jetzt die poetische nennen will; die geflügelte Phantasie, die ordnet die Mittel zum Ausdruck; ob sie um in Wort, Ton, Farbe, Stein usw. dies thut. Diese bildende Seelenkraft siegt immer wieder über alle Macherei und Rechnerei, auch über den öden Akademismus, dem jede Theorie in die Arme laufen muss.

Dass die Abwehr, die Thode unternimmt, sich nicht gegen die französische Kunst richtet, das wird auch der dümmste Franzose begreifen. Die französische Kunst in allen Ehren! aber es handelt sich nur um Aufrechterhaltung unserer deutschen Kunst und Art, um Bejahung deutschen Wesens.

Mag der deutsche Kunstmichel andern gefallen oder nicht und möge sich auch eine ganze Klasse von Deutschen, wie sie es immer gethan haben, über seine Unbeholfenheit schämen und ihn verleugnen, er wird und darf sich nicht stören lassen, er wird doch Herrliches gestalten, und wenn ihm das Talent zur Kunst abgesprochen wird — so arbeite er ruhig weiter — denn er treibt sein Spiel mit dem Ernste einer Kinderseele und um der Sache selber willen."

❀

Einige Tage darauf brachte die frankfurter Zeitung die Antwort Max Liebermanns:

„Die Veröffentlichung, mit der Herr *Thoma* für seinen Freund *Thode* vor die Bresche tritt, macht seinem Charakter alle Ehre: sie ist von echter Freundschaft und schöner Dankbarkeit diktiert. Aber diese Gefühle haben ihm den sonst so klaren Blick umnebelt. Thoma verkehrt die Sachlage und er richtet sich mit seiner Darstellung an eine falsche Adresse: seinen Zorn über die Bücher *Meier-Graefes* möge er diesen entgelten lassen. Herr Meier-Graefe wird ihm zu antworten wissen.

Nicht ich habe Thode, sondern Thode hat mich angegriffen. Nicht ich habe die Gefühle, die den Herren Thode und Thoma heilig sind, verspottet, sondern Thode hat der Kunst-Anschauung, die mich erfüllt, infamierende Beweggründe unterlegt. Freilich stellt man es jetzt so dar, als ob die Reporter, deren sich Herr Thode bedient, die Worte ihres Meisters sinnentstellend wiedergegeben hätten. Dann hätte Thode, als er vor dem Publikum den Gegenstand dieser Polemik berührte, die Pflicht gehabt, seine übereifrigen Parteigänger mit klaren Worten zu desavouieren. Denn zu meiner Erklärung veranlasste mich einzig und allein Thodes Insinuation, der Impressionismus sei eine von einem kleinen Berliner Kreise aus Geschäftsrücksichten zur Schau getragene und zu Markt gebrachte Kunstanschauung.

Wenn Herr Thoma mir vorwirft, dass ich Professor *Wickhoff* in Wien als Eideshelfer gegen seinen Freund herangezogen habe, so lag der Grund darin, dass jener Gelehrte als eine erste Autorität auf dem Gebiete kunstgeschichtlicher Forschung anerkannt ist. Nicht, wie Herr Thoma zu glauben scheint, um Meinungsverschiedenheiten, nicht um Ansichten handelt es sich, sondern Wickhoff hat Thode eine Reihe gröbster Irrtümer nachgewiesen. Hätte Herr Geheimrat *Thode* diese vernichtende Kritik seiner Kennerschaft zu entkräfren vermocht, er hätte schwerlich geschwiegen.

Ich bin alt genug, um zu wissen, dass man nur seine Anhänger überzeugt: deshalb habe ich nie den vergeblichen Versuch gemacht, Widersacher zu meinen Ansichten bekehren zu wollen. Ich masse mir nicht an, dem deutschen Volke seine Ideale zu rauben, ich gestatte mir nur gegen die Unduldsamkeit Einspruch zu erheben, mit der Herr Thode das, was *er* für recht und gültig hält, als das Ideal des gesamten deutschen Volkes proklamiert. Malerisch und poetisch ist nicht nur „die mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält", sondern auch — um mich der Worte des Herrn Thoma zu bedienen — „zwischen Berlin und Buxtehude" giebt es dessen genug. Die Kraft der Darstellung, nicht die Wahl des Stoffes macht den Künstler. Durch kein Dogma, durch keine noch so volltönende Phrase, durch kein nationalisierendes Schlagwort kann das weite Reich und das freie Recht der Persönlichkeit eingeengt und beschränkt werden."

DRITTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. JULI. AUSGABE AM DRITTEN AUGUST NEUNZEHNHUNDERTFÜNF
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



RUDOLF ALT, INNSBRUCK. STADTTURM UND REICHORNAMENTIERTES HAUS. 1896



RUDOLF ALT

(1812—1905)

VON

FRANZ SERVAES

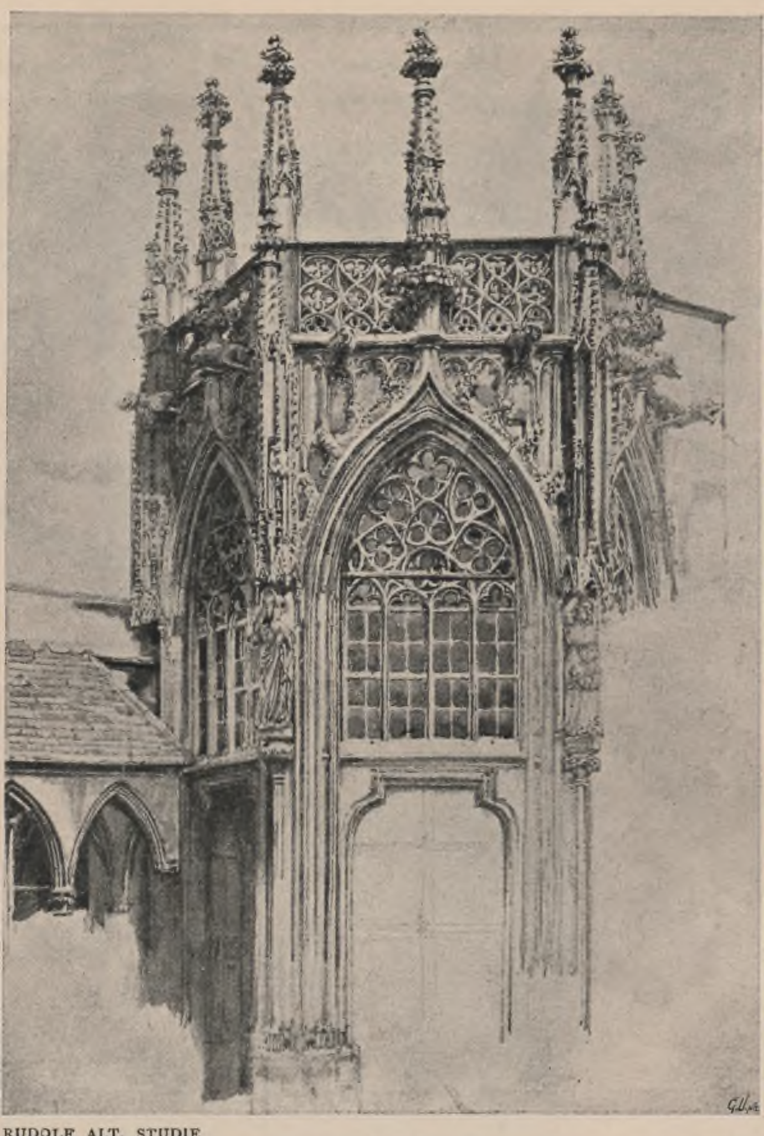


R war nicht einer der repräsentativen Männer europäischer Kunst; aber er war Oesterreichs geliebtester Meister. Und weil er so ganz Oesterreicher war, feinster und echtester Extrakt, und ohne den mindesten falschen Ehrgeiz, etwa mehr sein zu wollen, deshalb gehört er dennoch Europa an, und Europa, wo es nicht von Pfahlbürgern beherrscht ist, wird diesen liebenswerten und aufrichtigen Menschen als einen seiner besten Söhne willig willkommen heissen.

Zweiundneunzig Jahre zählte er, als er starb, und er war kaum mehr als eine Lokalberühmtheit geworden. Jetzt fängt man in Deutschland an, den Namen „Alt" zu nennen; aber man kennt sich noch nicht recht darin aus. Erst kürzlich las ich, wie ein bekannter und sonst unterrichteter Kunstkritiker unsern Wiener Rudolf Alt mit Leibls Jugendfreund Theodor Alt, der malerisch einen vollkommenen Gegensatz zu ihm bildet, glattweg verwechselte. Entschuldbarer erscheint es, wenn der Vater Jacob Alt und der (noch lebende) Bruder Franz Alt mit Rudolf, dem sie stilistisch verwandt sind, nicht stets auseinander gehalten werden können. Die Alts waren eben eine echte und rechte Künstlerfamilie, neben der Malerei vorzüglich auch der Musik ergeben, und durch das, was sie schufen, geht der familiäre Zug deutlich erkennbar hindurch. Die Spitze all dieser Begabung war zweifellos der jüngst verstorbene Rudolf, der gewiss eben darum, weil er von einer gleichgestimmten

Generation getragen wurde, so sicher und wurzelecht sich entfaltete. Uebrigens ist er, obwohl Urwiener in seiner Malerei, seiner Blutabstammung nach nur ein Halbwiener. Denn der Vater stammte aus Frankfurt a. M. und war, auf einer Reise nach dem Süden begriffen, in der schönen Donaustadt hängen geblieben, weil ihn eine Tochter derselben, die seine Frau wurde, nicht mehr ziehen lassen wollte.

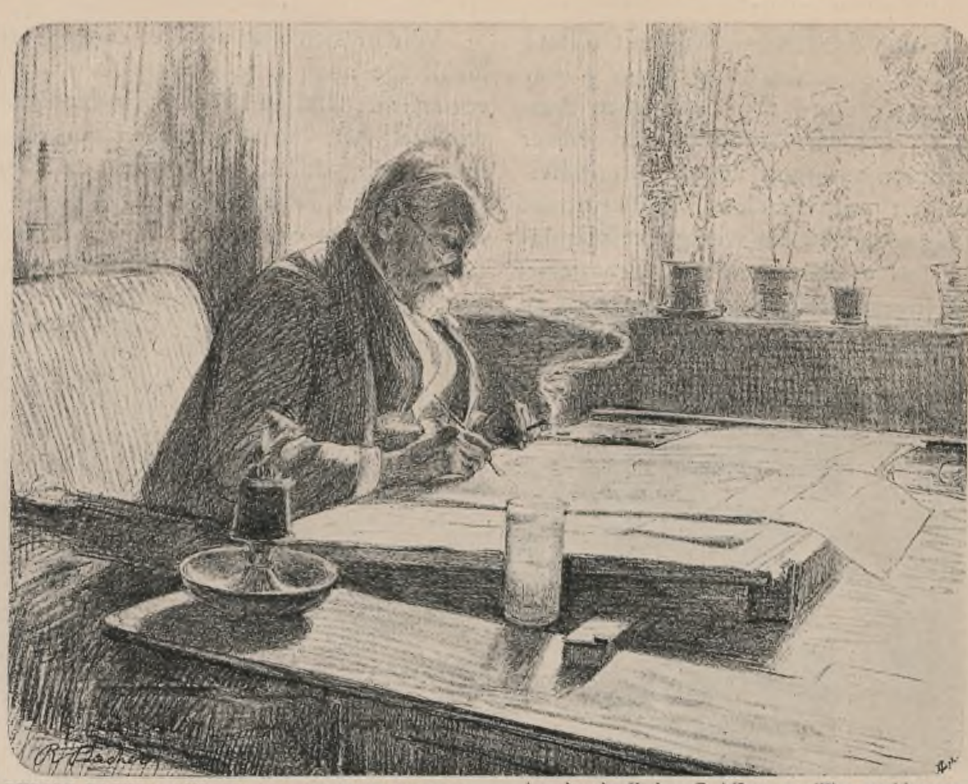
In Jacob Alt, dem Vater, ist Rudolf Alt, der Sohn, schon vollständig vorgebildet. Dieselbe Liebe zum Kleinen und Vedutenhaften wirkte in ihm, nur war alles noch ängstlich, steifleinen und akkurat. Im Sohn erscheint dann erst jene selbstverständliche Leichtigkeit, die, ohne dass Fleiss und Sachlichkeit im geringsten gemindert wären, doch die Freiheit hat, mit den Dingen zu spielen und nicht bloss die Dinge selbst, sondern auch den visionären Hauch zu sehen, der sie belebt. Dazu kam dann noch von Mutters Seite ein echt österreichischer Zug von Anmut und Herzlichkeit in seine Kunst hinein, der des Vaters Art abermals aufs glücklichste ergänzte.



RUDOLF ALT, STUDIE

Wodurch dokumentiert sich nun Rudolf Alt als ein Kind unserer Zeit? Wo ist der Zug in ihm, der mit dem Besten und Leuchtendsten, das wir als unsere Art erkennen, wesensverwandt ist? Wenn wir diese Frage aufwerfen — eine notwendige Frage — so werden wir gewiss anfangs, ein wenig verlegen, zaudern und nicht recht wissen, wie wir sie beantworten sollen. Denn mit vielem, was den Stolz und den Duktus unserer Zeit ausmacht, hat Rudolf Alt gar keine Verbindung. Man spürt dann, dass er in einem Winkel abseits gesessen und sich gar nicht darum gekümmert hat, was die Welt soeben mit grossem Geschrei entdeckte. Alt war nicht nur niemals in Frankreich und England, er hat auch gar keine Beziehungen zu französischer und englischer Kunst. Constable und Turner, Corot und Rousseau brauchten, was ihn angeht, einfach nicht existiert zu haben. Und von dem, was Manet gelehrt hat: die Dinge breit und gross zu sehen und ihren instinktiv empfangenen Gesichtseindruck in einen dekorativ empfundenen Wert zu übersetzen, hat er wohl erst in seinen allerletzten Lebensjahren durch seine jungen secessionistischen Freunde etwas gehört, als er stilistisch nichts mehr davon übernehmen konnte. Wenn aber einige Verlegenheitsadvokaten Alts letzte tüpfelig-zittrige Art mit der Pointilleurtechnik der Neo-Impressionisten zu vergleichen für gut befinden, so ist dies noch nicht einmal ein schlechter Witz. Denn wie soll ein zufälliger äusserlicher Berührungspunkt irgend einen Vorurtheilslosen über den gänzlichen Mangel an Wesensgleichheit und Verwandtschaft der Methodik hinwegtäuschen können?

Recht unglücklich wars auch, wenn man, um Alts Bedeutung zu demonstrieren, ihn als das österreichische Widerspiel des norddeutschen Menzel



RUDOLF BACHER, RUDOLF ALT AM SCHREIBTISCH

Aus dem im Verlage Carl Konegen, Wien erschienenen Buche: Ludwig Hevesi, Rudolf von Alt. Variationen.

zu präzisieren versuchte. Es mag ja rührend und für wiener Herzen gewiss auch erhebend gewesen sein, die beiden fast gleichalterigen ehrwürdigen Meister, vor etwa acht Jahren, auf einem wiener Bankett nebeneinander sitzen und auf dem Höhepunkt des Festes mit einander Schmollis trinken und sich abküssen zu sehen. Und vielleicht hat sich damals jene Legende gebildet, die für Alt, als den Geringeren von den Beiden, nicht bloss fatal ist, sondern geradezu dazu führen könnte, seine besten Vorzüge zu übersehen oder zu niedrig zu taxieren. Die eisern angespannte Willenskraft und Erobererbegierde in Menzel, die gerade, wo sie sich verrennt, oft etwas direkt Vehementes offenbart, liegt der in voller Behaglichkeit und, bei aller entzückenden Emsigkeit, doch fast in einem gewissen Schlendrian schaffenden Art des guten süddeutschen Meisters völlig fern. Und wenn Menzels eindringliche Beobachtung, durch funkelnde Brillengläser hindurch, das moderne Menschenleben zu erfassen und mit Witz und Schonungslosigkeit, nachgestaltend, blosszulegen suchte, so hing der andere mit selig berauschten Augen und alleweil kindlich sich freuendem Herzen an den tausend und abertausend Schönheiten der landschaftlichen Natur, von denen er kaum je genug mit seinem getreuen Pinsel nachbilden zu können vermeinte.

Damit haben wir wohl einen wesentlichen Punkt bereits berührt, angesichts dessen wir Rudolf Alt als einen der Unserigen empfinden. Es ist dies seine mit der Kunst aufs innigste verwachsene Menschlichkeit. Er malte aus purer Herzensfreude und, immer nur, was ihm gefiel. So gesehen, gewinnt selbst seine Gleichgültigkeit gegen die grossen künstlerischen Bewegungen seiner Zeit einen Zug von Ehrwürdigkeit. Welch ein Stolz und welch ein sicheres Ruhen in sich selbst gehörte dazu, in diesem Grade alles, was die anderen machten (und mochten es die besten und bahnbrechendsten sein) kühlen Herzens zu ignorieren! Er riskierte es getrost, in mancherlei, was Technik und Auffassung betrifft, „hinter seiner Zeit zurückzubleiben" — gewann er doch das für ihn Bessere dadurch: ein Eigener zu bleiben! Nur aus dem ihm gehörigen Glase zu trinken, und nur den ihm gehörigen Wein, das war sein Stolz. Gewiss wird solche Enge gar manch einem verhängnisvoll werden; aber wo sie eine Weite einschliesst, wie bei Alt, da darf man sie widerspruchslos hinnehmen, weil sie ein Stück persönlicher Kunstäusserung wird.

Alt selbst, der es nicht liebte, über Kunst zu

reflektieren, war sich dieser seiner Eigenart vollauf bewusst. Noch als Sechsundachtzigjähriger gab er dieser Ueberzeugung einen fast drastischen Ausdruck, indem er, bei der Gründung der wiener Secession, das Ehrenpräsidium dieser dem individuellen Fortschritt zustrebenden Künstlergruppe übernahm. Mag sein, dass ein wenig Eitelkeit dabei mitspielte; dass es ihm wohlthat, sich derart von streitbarer Jugend verehrungsvoll umgeben zu sehen. Aber dass er imstande war, mit der Jugend



mitzufühlen und, auch als diese mitunter wunderliche Bockssprünge machte, sich in seinenem schönen Glauben nicht beirren zu lasssen, das zeigt, dass etwas vom ewigen Jungbrunn der Kunst seine Adern durchströmte und ihm einen gesunden Hass eingab, wider alles was Marasmus und Philistertum heisst. Auch hat er sein Ehrenpräsidium durchaus nicht als Sinecure aufgefasst, sondern bis zu allerletzt, ja noch bis über seinen Tod hinaus, regelmässig und wacker mit den Jungen zugleich unter der Goldlaubkuppel ihres Kunsttempels ausgestellt.

Natürlich war nicht zu verhehlen, dass er und die Jungen in mancherlei Dingen eine verschiedene künstlerische Mundart sprachen. Die Jungen hatten das alles auf sich wirken lassen, woran er ein Leben lang vorbeigegangen war, und sie hatten sich vielfach (und oft ohne genügende Vorberechnung) in das Extremste des Extremen gestürzt. So bewegten sich also in gewissem Betracht zwei fremde Welten friedlich und freundlich nebeneinander hin, verbunden durch das gemeinschaftliche Band der Gesinnung und der Sympathie. Wirklich nur durch dieses? Das wäre etwas wenig gewesen — es wäre zu wenig gewesen.

Wir müssen jetzt auf die oben gestellte Cardinalfrage noch eine weitere Antwort zu geben versuchen. Und da müssen wir denn untersuchen, wie weit Alt, von allem Persönlichkeitsreiz abgesehen, rein durch die objektiven Bestandtheile seiner Kunst es vermocht hat, sich als ein Kind unserer Zeit zu erweisen. Hierauf könnte man zunächst ganz allgemein erwidern, dass jeder, der in irgend einer Zeit anständige Kunst geschaffen hat, sich hierdurch jener Zeit vollauf als würdig erwiesen hat. Und vielleicht wird man gar noch hinzufügen: auf anständige Kunst allein komme es an; alles, was Zeitsignatur heisse, sei schriftstellerische Interpretation; oder es sei gar eben das, was just am meisten den Stempel der Vergänglichkeit an sich trage. Argumentationen dieserart, die recht lebhaft mit Unbestreitbarkeiten hantieren, hört man heutzutage wieder ziemlich oft — öfter, als für zartfühlige Ohren erwünscht sein mag. Und obwohl es in unserem Falle sehr bequem wäre, sich mit dieser Auffassung zu begnügen, da ja damit Rudolf Alt aufs allereinfachste mit unserer Zeit in Einklang gebracht wäre, wollen wir es uns doch nicht nehmen lassen, noch etwas tiefer zu fragen und zu forschen. Uns leitet dabei die Ueberzeugung, dass es ein besonderes Charakteristikum der „anständigen Kunst" sei, durch feine Wurzel- und Nervenfasern mit ihrer Zeit verbunden zu sein, und dass man dieses durchaus nicht mit jener willfährigen Schwäche verwechseln dürfe, die andere *sogenannte* Künstler dazubringt, den zufällig sich geltend machenden Einflüsterungen und Versprechungen der Zeit, oftmals entgegen aller künstlerischen Ueberzeugung zu unterliegen. Was den wahren Künstler mit seiner Zeit verbindet, das liegt



RUDOLF ALT, AQUARELL



durchaus immer im tiefsten Wesen der Zeit sowohl als der Kunst, und es stellt einen jener mystisch-reizvollen Treffpunkte dar, die dazu beitragen, der Kunst ein immer neues Leben und eine stets unerschöpfliche Verwandlungsfähigkeit zu geben.

Bei Rudolf Alt steht die Sache so, dass er, ohne sich prinzipiell auf die Suche zu begeben oder von aussen her die Losung dazu empfangen zu haben, rein aus seiner natürlich geschärften Sinnesempfänglichkeit heraus, dazu geführt wurde, die Helligkeit der Lufttönungen zu lieben und den Reizen des freien Lichtganges nachzuspüren. Gewiss wird er irgend etwas von fern her haben läuten hören — schliesslich haben ja doch neben ihm bereits Waldmüller und Pettenkofen gewirkt und gestritten — aber wenn dieses vage Etwas von neuen künstlerischen Aufgaben und Zielen, von Luft- und Lichtoffenbarungen nicht ein ganz naives Echo in ihm geweckt hätte, so hätte gewisslich ein Rudolf Alt, seiner ganzen Natur nach, nicht darauf geantwortet. So kann man also nur zu der Annahme kommen, dass in ihm schon vor fünfzig und sechzig Jahren jene eigentümliche seelisch-sinnliche Erregung zu erzittern begann, die heute in uns allen zittert, und dass es die geheimnisvolle Berührung der Zeit war, die hier mit zartem Fingerdruck jene junge und scheue Erregung in seinem Innern hervorrief. Es ist das genau der Punkt, wo sich Rudolf Alt von seinem Vater Jacob Alt scheidet und — was jedenfalls noch wichtiger ist — wo er sich in der Hauptsache auch von seinem jüngeren Bruder Franz scheidet. Was der Vater noch garnicht, und was der jüngere Bruder nur unvollkommen vernahm, das tönte in des Begabteren Ohr als eine unruhig mahnende Flüsterstimme unaufhörlich fort, und ward zur herrschenden Stimme, die über sein Kunstschaffen entschied.

Dabei blieb die stilistische Grundlage in Rudolf Alts Kunstschaffen in den Fundamenten unerschüttert: dieses darf man, um zu einer unüberschwenglichen Würdigung zu gelangen, gewiss nicht vergessen. Man kann Rudolf Alt als einen malerischen Miniaturisten bezeichnen, wie man schliesslich auch Adolf Menzel als einen solchen bezeichnen kann. Beide sind aus einer Zeit und Kunstrichtung hervorgewachsen, die eine genaue und gewissenhafte Detailwiedergabe vornehmlich zu schätzen wusste und als wichtigstes Ziel der bildmässigen

Wiedergabe hinzustellen liebte. Beide haben diese in der Jugend eingepfropften Zeitgewöhnungen niemals ganz von sich abstreifen können und mögen und sind hierdurch (bei allem, was sie trennt) immerhin charakteristisch miteinander verbunden — durch einen Defekt. Beide haben in ihrer Weise diesen Defekt vergessen zu machen gesucht.

Da Alt keine Ringernatur war, so kann man von einer „Entwickelung" nicht gut bei ihm reden. Natürlich sind die Arbeiten aus den dreissiger und vierziger Jahren sehr rasch von denen aus den sechziger und siebziger Jahren und diese wiederum von denen aus der letzten Altersreife zu unterscheiden. Aber grösser sind doch noch die verbindenden Elemente, bei weitem grösser: jene spezifisch Alt'sche sinnig-liebenswürdige Freude am hundert- und tausendfachen Zauber der kleinen Dinge und an ihrer reizvollen Verwebung zu einem anmuthenden und herzerfreuenden Ganzen. Wie Hevesi einmal sehr zutreffend gesagt hat: „Sich in eine Unabsehbarkeit von Detail hineinzustürzen, auf Nimmerherauskommen, das war von jeher seine Passion." Aber er wusste dabei doch immerhin im Grossen zu komponieren und blieb ebenso künstlerisch wie etwa ein Teppichweber oder ein Spitzenklöppler, die aus lauter minimalen Reizen, durch eine rhythmisch-gesetzmässige Zusammenfügung, eine geschlossene Wirkung herbeiführen. Mag auch die „Malerei" in ihren höchsten und letzten Zielen, freilich andere, minder komplizierte Wirkungen im Auge haben!



Doch jeder Maler will auf seine eigene Art angesehen sein. Bei Alt muss man die gute und feine Geduld haben, mit dem Auge von Detail zu Detail zu wandern und überall das Walten wirkender Liebe froh zu erkennen. Dieser Maler ist ganz und garnichts für die heutigen Augenblicksmenschen, die mit einem einzigen Blick gleich alles in sich aufnehmen wollen („in sich hineinfressen" möchte man sagen), und die immer in Gedanken schon zum nächsten Eindruck hinüberschweifen. Bei Alt muss man verweilen können. Wie ein altdeutscher Kleinmeister, so lädt er ein zu ruhiger Versenkung. Aber wenn er auch bei einem gotischen Turm jede gemeisselte Krabbenfigur sorgfältig notiert und offenbar an der verschnörkelten Umrisslinie, wie sie in der hellen Luft dasteht, seinen besonderen „Gusto" hat; wenn er auch bei Wiedergabe eines im Thal liegenden Dorfes jedes Haus und Dach gezählt und nicht das kleinste Fensterlein ausgelassen zu haben scheint: so wirkt dies alles doch nichts weniger als pedantisch auf uns. Da muss man erst einmal einen Altschen Baum ansehen, so einen recht breitwipfeligen aus dem wiener Prater, da erlebt man noch ganz andere Dinge. Da ist ein Geraschel zu spüren, wie von Millionen im Wind sich drehender und blitzender Blättlein — man *sieht* diesen Baum nicht bloss, man *hört* ihn! Ein ganz besonderes Wunder aber ist die von Alt

gemalte Bergwand in Gastein. Anfangs weiss man garnicht, was man dazu sagen soll. Der ganze Fels erscheint wie von unheimlich schwirrendem Leben erfüllt. Wie Moosgeflecht über eine Baumrinde, so zieht sich hier ein raschelnder Wald über steil und mächtig ansteigendes Gestein: lauter kleine Dinge, plauderhaft hingesetzt, aber in ihrer endlosen Verkettung ein Ausdruck der ewig schöpferischen Lebenskraft. So hat Alt auch einmal einen Haremsgarten in der Krim gemalt (1863), und während das etwas phantastische Motiv, mit plauderndem Brunnen, am Gebüsch träumenden Tischen und Bänken, halbversteckten, mosaikverzierten Bogeneingängen, an sich schon einen starken Reiz ausübt, so wird alles doch noch ungemein verlebendigt durch die hinzutretende Beleuchtung. Diese breit und schräg durch das Bild gelegten Sonnenscheine, die dann im Schatten versteckt, sich verlieren, um irdendwoanders verstohlen wieder aufzutauchen, sie geben nicht bloss eine ganz besondere Raumillusion, sie wiegen auch unsere Phantasie in Träume ein, als wollten sie ihr allerhand Geheimnisvolles zutuscheln.

Die Krim ist wohl das Weiteste, was Alt in verhältnismässig jüngeren Jahren erwandert hat. Sonst sah er nur von Zeit zu Zeit flüchtig Jtalien, wo er u. a. den Vestatempel, das Forum und den Titusbogen malerisch verherrlichte, und hielt sich die übrige Zeit fast nur noch in Oesterreich auf, ein paar Sommermonate im Kärntnischen oder Salzburgischen, sonst in Wien. So ist er, ohne dass er dies zu einem Programmpunkt gemacht hätte, für Oesterreich im reichsten und echtesten Sinne ein Heimatskünstler geworden, und damit mag es auch zusammenhängen, dass fast alle seine kaum zu zählenden Bilder in österreichischem Privat- und Galeriebesitz geblieben sind, und zwar in der Regel gleich dutzendweise. Einen liebevolleren Schilderer hat die österreichische Landschaft mit ihrem entzückenden Beieinander von Berg, See und Kirchdorf nicht wieder gefunden, und doch haben schon zwei Generationen österreichischer Maler, in Alts Fussstapfen wandelnd, derselben Landschaft immer von neuem ihre Huldigungen dargebracht.

In allererster Linie aber ist Rudolf Alt der Maler von Wien. Es giebt kaum einen malerischen Winkel in der alten Kaiserstadt, seis eine krummlaufende Gasse oder einen Platz an einer Kirche, den Alt nicht ein oder mehrere Male gemalt hätte. Und auch ins Innere der Häuser ist er hineingestiegen und hat hunderte von traulichen Interieurs (eine alt-wienerische Sache!) für deren Besitzer oder Freunde mit dem Pinsel verewigt. Mit besonderer





Vorliebe bediente er sich dabei des Aquarells, seltener des Oels; auch hat er in seiner Jugend viel lithographiert. Und fast stets haben diese Bilder einen kleinen oder mässigen Umfang, sodass man sie samt Rahmen bequem in die Hand nehmen und genau studieren kann. Die Heimatsliebe hat kaum minder grossen Antheil an diesen Schöpfungen als die Kunst. Ganz besonders hat das alte Wahrzeichen von Wien, der Stephansplatz mit dem ehrwürdigen Dom und dem phantastisch in den Himmel und aus dem Häusergewirr emporragenden gothischen Turm, Alts Malerherz besiegt und die kunstgeübte Hand immer aufs neue wieder beschäftigt. Mehr als zwei Menschenalter lang ist Rudolf Alt dem Stephansturm als nie ermüdender malerischer Lobpreiser treu geblieben und hat so in seinen zahlreichen Bildern ein Stück Geschichte dieses Bauwerks geschrieben. Oder sagen wir genauer: ein Stück Stadtgeschichte von Wien um das alte Bauwerk herum, eine Geschichte der Häuser und der Menschen — denn nie hat Alt die Menschen vergessen, wenn er den städtischen Architekturen sein Malerauge zuwandte. Die gehörten ihm mit dazu, und auch die Pferde und Omnibusse, wie auch Regen und Sonnenschein. Dies alles zusammen gab ihm erst das Bild. Und ob auch das Getriebe unten ameisenhaft sich regte, es zeigt doch soviel charakteristische Einzelerscheinungen, dass jedes Jahrzehnt seine bestimmte und nicht zu verwechselnde Signatur aufweist.

In seinen letzten Lebensjahren konnte Rudolf Alt nicht mehr wie früher in der Wienerstadt herumwandern und seine Motive sich suchen. Er war zum weitaus grössten Theil ans Haus und an die Stube gefesselt. Aber das Malen steckte er darum nicht auf. Er sass am Fenster und pinselte eifrigst, was er draussen sah. Oder er blickte in die Stube, freute sich wie das Licht darin herumspazierte und hielt es malerisch fest. Sommers über war er in Goisern. Dort hatte er eine Terrasse, von der er eine Thalallee und zu beiden Seiten aufsteigende Berge mit Wiesen und Baumwuchs übersah. So ward dieses sein Malmodell. Schreiben konnte er kaum mehr, so sehr zitterte ihm die Hand. Aber den Pinsel fasste er noch fest genug, und so hat er bis zum letzten Athemzug gemalt. Und oft noch erstaunliche Dinge; durchaus nicht bloss Kuriositäten, die nur als Werke eines Uralten das Interesse

herausfordern. Nein, man sieht diesen Bildern an, dass ihr Schöpfer sich noch neue Aufgaben stellt; dass er gar nicht anders kann; dass eine unbezwingliche Liebe, stärker noch als süsse Gewohnheit, ihn immer von neuem zum Arbeiten drängt. So malt nur einer, der rings um sich nichts erblickt als lauter Wunder, dem die Sonne ein Wunder ist und der Frühling, die Kinder und die Spatzen, und selbst ein Stück Teppich, das in seiner Stube liegt, oder ein grauer Lichtschein, der über einen alten Barockschrank kriecht. Diese edle Unersättlichkeit gegenüber dem Leben, diese stolze Unermüdlichkeit im Bereiche der Kunst, sie haben, wie man auch immer Alts Stellung zur Gesamterscheinung unserer Zeit einschätzen möge, ihr Ehrwürdiges, Bewundernswertes.



IMPRESSIONISMUS

VON

JULES LAFORGUE

PHYSIOLOGISCHER URSPRUNG DES IMPRESSIONISMUS
DAS VORURTEIL DER KONTURZEICHNUNG

WENN die Thätigkeit des Malers vom Verstand und von der Seele ausgeht, so geschieht dies doch nur vermittelst des Auges, und das Auge bedeutet also in der Malerei ganz dasselbe, wie das Ohr in der Musik. Dieses zugegeben, so ist der Impressionist der moderne Maler, begabt mit einer aussergewöhnlichen Empfindlichkeit des Auges; er vergisst die Gemälde, die sich durch Jahrhunderte in den Museen angehäuft haben, er vergisst die schulmässige Erziehung des Auges (Zeichnung, Perspektive und Kolorit), und weil er im Spiel der Lichter im Freien lebt und unbefangen und naiv sieht, d. h. ausserhalb eines im Winkel von 45° erleuchteten Ateliers; sei es nun auf der Strasse, in der Landschaft oder im Interieur, so hat er schliesslich ein natürliches Auge wiedererlangt, sieht wieder natürlich und malt unbefangen so wie er sieht. Ich erkläre mich genauer:

Abstrahiert man von den beiden Kunstillusionen, den beiden Kriterien, von denen die Aesthetiker so viel geredet haben, ich meine die absolute Schönheit und den absoluten Kunstgeschmack des Menschen, so bleiben noch drei unüberwindbare Illusionen, auf welche sich die Maltechniker immer gestützt haben: Zeichnung, Perspektive, Atelierbeleuchtung. Diesen drei Anschauungsweisen, die durch Gewohnheit schon zur zweiten Natur geworden sind, entsprechen die drei Momente der Entwicklung, welche die impressionistische Formel ausmachen: die Form wird nicht durch den gezeichneten Kontur, sondern einzig durch die Schwingungen und Kontrastwirkungen der Farbe wiedergegeben; die theoretische Perspektive wird ersetzt durch die natürliche Perspektive der Schwingungen und Farbenkontraste; das Atelierlicht (ich meine die Thatsache, dass an einem Bilde im gleichförmigen Atelierlicht und zu jeder Tageszeit gearbeitet wird, mag es nun eine Strasse, eine Landschaft oder einen erleuchteten Salon darstellen) wird ersetzt durch das Plein Air, d. h. das Bild wird, so schwierig dies auch sein mag, wirklich vor seinem Objekt gemalt, und zwar in möglichst kurzer Zeit, in Anbetracht der raschen Veränderlichkeit der Beleuchtung. Diese drei Verfahren, die wie Philologenregeln für gestorbene Sprachen sind, die man dem Schülerverständnis erleichtern will, werden nun durch die einzige Quelle des Lichtspiels ersetzt — das Leben.

Die Zeichnung ist ein eingewurzeltes, hartnäckiges Vorurteil, dessen Herkunft in den frühesten Erfahrungen menschlicher Empfindung zu suchen ist. Da das Auge nur das weisse Licht mit seinen ungebrochenen Schatten kannte, also in seinen Erfahrungen keineswegs durch das Hülfsmittel der unterschiedlichen Farbgebungen unterstützt wurde, half es sich ursprünglich durch die Erfahrungen des Tastsinns. Dann ging, durch die gewohnheitsmässige Verknüpfung wechselseitiger Hülfe und durch Vererbung der erworbenen Modifikationen zwischen Tast- und Sehorgan, der Formensinn von den Fingern in das Auge über. Die festumrissene Form rührt ursprünglich nicht vom Sehvermögen her, und das Auge hat erst allmählich durch Raffi-

nement, zur Vereinfachung seiner Erfahrung, den Sinn für den festen Kontur gewonnen; und daher stammt die kindliche Vorstellung, man könne die lebende Wirklichkeit, die ohne Umgrenzung ist, durch den gezeichneten Kontur und die gezeichnete Perspektive wiedergeben.

Im wesentlichen soll das Auge nur die Schwingungen des Lichts kennen, wie der Gehörnerv nur die Schwingungen des Tons kennt. Weil das Auge, nachdem es angefangen hatte, sich die Fähigkeiten des Tastsinns anzueignen, sie zu verfeinern und zu systematisieren, weiterlebte, sich bildete und in der Illusion durch die Zeichnung von Jahrhunderten erhalten wurde, so ist seine Entwicklung als Organ für Lichtschwingungen so lange zurückgeblieben im Vergleich zu der Entwicklung des Ohrs z. B. Daher ist das Auge auch in dem Bereich der Farbe noch eine rudimentäre Intelligenz, und während das Ohr im allgemeinen sehr leicht die Harmonieen analysiert, gleichsam wie ein Tonprisma, sieht das Auge das Licht nur synthetisch und im Groben, und hat nur unsichere Mittel, es bei den Lichtvorgängen der Natur zu zerlegen, trotz seiner drei Young'schen Fibrillen, welche den Facetten des Prismas entsprechen. Ein natürliches Auge also (oder richtiger ein verfeinertes Auge, da es für dieses Organ vor allem primitiv werden und sich von falschen Illusionen befreien heisst), also ein natürliches Auge vergisst die Tastbegriffe und ihre bequeme tote Sprache, den Kontur, und funktioniert nur in seiner Eigenschaft als prismatisches Empfindungsvermögen. So vermag es schliesslich die Wirklichkeit zu sehen, in einer lebendigen Atmosphäre der Formen, wie sie durch die Wesen und Dinge in unendlichen Variationen zerlegt, gebrochen und zurückgeworfen sind. Dies charakterisiert vor allem das impressionistische Auge.

DAS AKADEMISCHE UND DAS IMPRESSIONISTISCHE AUGE, – POLYPHONIE DER FARBEN

In einer lichtgebadeten Landschaft, in der die Wesen sich modellieren wie gefärbte Graumalereien, in der der Akademiker nur weisses Licht ausgegossen sieht, sieht der Impressionist es nicht in totem Weiss, sondern in tausendfachem Kampf, in reichen prismatischen Zerlegungen. Wo der Akademiker nur einen Kontur sieht, der die plastische Form umgrenzt, sieht der Impressionist wirklich lebende Linien, ohne geometrische Form, nur zusammengesetzt aus tausend unregelmässigen Pinselstrichen, die von Weitem den lebendigen Anblick geben:

Wo der Akademiker Einzelheiten sieht, jede auf ihrem regulären Plan, nach einem Liniengerippe, das man auf eine rein theoretische Zeichnung zurückführen kann, sieht der Impressionist die Perspektive nicht starr, sondern im Gegenteil beweglich, wie sie durch die tausend Kleinigkeiten von Farbentönen und Strichen, durch die Verschiedenheit der Atmosphäre je nach ihren Entfernungen entsteht. Im ganzen ist das impressionistische Auge das fortgeschrittenste in der menschlichen Entwicklung; es ist das Auge, das bis jetzt die kompliziertesten überhaupt bekannten Kombinationen von Nuancen erfasst und wiedergegeben hat.

Der Impressionist sieht und giebt die Natur so wieder, wie sie ist, d. h. einzig und allein in farbigen Schwingungen. Es giebt für ihn weder Zeichnung, noch Licht, noch Modellierung, noch Perspektive, noch Helldunkel — diese kindlichen Klassifizierungen: alles dieses löst sich in Wirklichkeit in farbige Lichtschwingungen auf und muss auf der Leinwand ausschliesslich durch farbige Schwingungen erreicht werden.

In der kleinen und auserlesenen Ausstellung bei Gurlitt* fühlt man die impressionistische Formel am klarsten bei Monet und Pissarro, bei denen alles durch tausend winzige „Touches" erreicht ist — das Ganze ist eine Symphonie, die das lebendige und wechselvolle Leben gibt, wie das „Waldweben" der Wagnerschen Theorien in lebendigem Wettstreit das weite, geheimnisvolle Weben des Waldes; es ist das Unbewusste, das Weltgesetz, die grosse Melodie, die aus der Symphonie der einzelnen Bewusstseinsformen aller Rassen und Individuen entsteht. — Dies ist das Prinzip der Schule des impressionistischen Plein Air. Und das Meisterauge wird das sein, das die feinsten Abstufungen und Zerlegungen unterscheiden und sie auf einer einfachen Leinwandfläche wiedergeben kann. Dieses Prinzip wurde zwar nicht systematisch, aber in genialem Instinkt bei uns in der Poesie und im Roman bereits angewendet.

FALSCHE ERZIEHUNG UNSERES AUGES

Bekanntlich weiss ein Jeder, dass wir nicht die Farben der Palette an sich sehen, sondern je nach den Illusionen, zu denen wir durch die Meisterwerke der Jahrhunderte erzogen worden sind, und das gilt besonders für die Leuchtkraft, die uns die

* Fritz Gurlitt zeigte in seinen Ausstellungen in den achtziger Jahren die französischen Impressionisten — zu allgemeinem Entsetzen.

Palette zu geben vermag. (Man vergleiche photometrisch die blendendste Sonne Turners mit der jämmerlichsten Kerzenflamme.) Es macht sich das Reflexurteil einer sozusagen angebornen, harmonischen Konvention geltend bei dem optischen Eindruck der Landschaft einerseits und dem Eindruck der Mittel der Palette andrerseits. Der Maler spricht also eine relative Sprache, welche er entsprechend bereichert, je nachdem er seine optische Feinfühligkeit entwickelt. Das gilt auch für die Grössenverhältnisse und für die Perspektive. Ich darf wohl sagen, dass in diesem Sinne die Palette des Malers gegenüber dem wirklichen Licht und seinem farbigen Spiel auf den reflektierenden und lichtbrechenden Dingen das ist, was die Perspektive auf einer flachen Leinwand gegenüber der Tiefe und den tatsächlichen Entfernungen der Wirklichkeit im Raum bedeutet. Diese beiden Konventionen sind die Hülfsmittel des Malers.

Kritiker, die Ihr die Gesetze der Schönheit festlegt und die Kunst leiten wollt, denkt Euch einen Maler, der seine Staffelei vor einer in der Beleuchtung ziemlich beständigen Landschaft, sagen wir einer Nachmittagsstimmung, aufstellt. Wir nehmen an, dass er, anstatt zu verschiedenen Malen an seiner Landschaft zu arbeiten, verständig genug ist, statt dessen das Leben der Töne in dieser einen Viertelstunde festzuhalten, d. h. dass er Impressionist ist. Er setzt sich vor seine Staffelei mit seinem eigenen optischen Empfinden. Dieses Empfindungsvermögen ist in diesem Augenblick je nach den ermüdenden oder günstigen Zuständen, die es durchgemacht hat, entweder betäubt oder im Gegenteil angeregt. Und zwar handelt es sich nicht um das Empfindungsvermögen eines einzigen Organs, sondern um die drei Empfindungsvermögen der drei Youngschen Fibrillen, welche miteinander im Wettstreit sind. In dieser Viertelstunde hat die Beleuchtung der Landschaft unendlich gewechselt: der belebte Himmel, die Bodenflächen, die Bäume — all dies in dem unkörperlichen Netz der mannigfaltigen Atmosphäre mit dem unaufhörlich wogenden Leben ihrer unsichtbaren lichtspiegelnden oder lichtbrechenden Körperchen; — alles das hat sich unaufhörlich verändert, hat mit einem Wort gelebt.

In dieser Viertelstunde hat die optische Empfindlichkeit des Malers sich fortwährend geändert, wurde in ihrer Schätzung der relativen Beständigkeit der Farbentöne und ihrer Beziehungen untereinander in der Landschaft immerwährend aufs Neue umgestürzt. Unwägbare Tonverschmelzungen, einander widersprechende Wahrnehmungen, kaum merkliche Zerstreuungen, Unterordnen und Vorherrschen, Schwankungen in der Empfindungsfähigkeit der drei optischen Fibrillen im Verhältnis zu einander und zur Umgebung, endlose und ins kleinste gehende Kämpfe.

Ein Beispiel unter Milliarden: Ich sehe ein ganz bestimmtes Violett, ich blicke auf meine Palette, um es dort zu mischen, und unwillkürlich wird mein Auge durch das Weiss meiner Manschette angezogen, mein Auge hat sich verändert und mein Violett wird dadurch beeinträchtigt; sodass schliesslich, wenn man auch nur eine Viertelstunde vor einer Landschaft arbeitet, das Bild doch niemals das Aequivalent der flüchtigen Wirklichkeit sein kann, sondern nur die Aeusserung einer gewissen, optischen Empfindlichkeit ohne gleichen, in einem Augenblick, der nie mehr ebenso wieder für das Individuum kommen wird, angeregt durch eine Landschaft in einem bestimmten Moment ihrer Beleuchtung, der nie mehr ebenso wiederkommen wird.

Man halte im Wesentlichen drei Perioden des Zustandes vor einer Landschaft fest: wachsende Schärfe der optischen Empfindlichkeit durch die Anregung des neuen Anblicks, den Gipfel der Sehschärfe, endlich ihre Abnahme durch die nervöse Ermüdung.

Man nehme die unendlich veränderliche Atmosphäre selbst der besten Galerie hinzu, in der das Bild ausgestellt sein wird, das an jedem Tag sich abspielende minutiöse Leben all der sich auflösenden und bekämpfenden Farbentöne des Bildes. Endlich bei den Beschauern ebenso viele Empfindungsfähigkeiten ohne gleichen und bei jedem Einzelnen wieder die unzähligen Momente dieser Empfindungsfähigkeiten.

Objekt und Subjekt sind also unabänderlicherweise veränderlich, und können weder erfasst werden noch erfassen. Es ist Eigenart nur des Genies, die Identität zwischen Subjekt und Objekt blitzartig zu empfinden. Der Versuch, aus diesem blitzartigen Erfassen Gesetze zu machen, ist Schulspielerei.

DOPPELTE ILLUSION EINER ABSOLUTEN SCHÖNHEIT UND DES ABSOLUTEN MENSCHEN; – ZAHLLOSE MENSCHLICHE GEFÜHLSSKALEN

Die alte Aesthetik hat sich abwechselnd über diese beiden Illusionen ausgelassen: die absolute Schönheit als Objekt, der absolute Mensch als Sub-

jekt, der Geschmack. Heute hat man ein richtigeres Gefühl vom Leben in und ausser uns. Jeder Mensch stellt je nach seiner Stellung in der Zeit, nach seinem Rassenmilieu und seiner sozialen Stellung, je nach dem Punkt, auf dem er mit seiner individuellen Entwicklung angelangt ist, eine bestimmte Gefühlsskala dar, auf die die Aussenwelt in bestimmter Weise wirkt. Mein Empfinden ist unaufhörlich wechselnd und niemand kann genau so empfinden wie ich. Jede Empfindungsskala ist berechtigt.

Ebenso ist auch die äussere Welt eine stets wechselnde Symphonie (das Fechnersche Gesetz: die Reizunterschiede nehmen ab umgekehrt proportional den Intensitäten). Die bildenden Künste haben vom Auge, einzig und allein vom Auge auszugehen. Es existieren auf der ganzen Welt nicht zwei Augen, die als Organ und als Sehvermögen identisch sind. Alle unsere Organe stehen in lebendigem Wettstreit mit einander: beim Maler herrscht das Auge vor, beim Musiker das Ohr, beim Metaphysiker eine bestimmte Geistesfähigkeit usw. Das bewunderungswürdigste Auge ist das, welches am weitesten in seiner organischen Entwicklung vorgeschritten ist; folglich wird nicht die Malerei die bewunderungswürdigste sein, in der die akademischen Chimären von hellenischer Schönheit, venetianischem Kolorit, Cornelius'schen Ideen usw. vorhanden sind, aber wohl diejenige, die durch das Raffinement der Nüancen und durch die Wirkung der Linien solch ein Auge erkennen lässt.

Der Zustand, der für die Freiheit dieser Entwicklung am günstigsten ist, ist die Aufhebung aller Schulen, der Jurys, der Medaillen, all dieser kindischen Spielereien, des Staatsprotektorats, des Schmarotzertums kurzsichtiger Kunstkritiker; ferner der nihilistische Dilettantismus, die allen Einflüssen zugängliche Anarchie, so wie sie gegenwärtig unter den französischen Künstlern herrscht: „Laissez faire, laissez passer". Weit über die Menschheit hinweg folgt das Gesetz seiner notwendigen Entwicklung, und das Unbewusste geht unbekümmert seinen Weg.

DEFINITION DES PLEIN-AIR

Das Plein-Air, eine Formel, die zuerst und hauptsächlich den Landschaftern der Schule von Barbizon (einem Dorfe am Rande des Waldes von Fontainebleau) diente, hat nicht dieselbe Bedeutung jetzt. Das Plein-Air der impressionistischen Landschafter beherrscht ihre ganze Malerei und bedeutet die Malerei der Wesen und Dinge in der ihnen eigenen Atmosphäre: Landschaft, kerzenerleuchtete Salons oder einfache Interieurs, Strassen, gasbeleuchtete Kulissen, Fabriken, Hallen, Spitäler usw.

ERKLÄRUNG SCHEINBARER ÜBERTREIBUNGEN DER IMPRESSIONISTEN

Das Auge des Durchschnittspublikums und der unkünstlerischen Kritik, dazu erzogen, die Wirklichkeit in jenen herkömmlichen Farbenharmonien zu sehen, wie sie das mittelmässige Auge der unzähligen Durchschnittsmaler in Bildern niedergelegt hat, dieses Auge des Durchschnittspublikums kann gar kein Recht gegenüber dem geschärften Künstlerauge haben, das, da es den Schwankungen des Lichts gegenüber empfindlicher ist, natürlich auch auf der Leinwand Nuancen, seltene, überraschende, ungekannte Verhältnisse von Nuancen untereinander wiedergiebt, die bei den Blinden das Alarmgeschrei von gewollter Excentrizität hervorrufen. Und selbst wenn man die Unstätigkeit eines solchen Auges zugesteht, das naturgemäss, ja absichtlich gereizt wurde durch die Hast jener Wiedergabe von Eindrücken, festgehalten in der ersten sinnlichen Freudetrunkenheit vor einer Wirklichkeit, die der Künstler schon als erlesen und überraschend wählte, — ist alles das, da die Sprache der Palette schon im Vergleich mit der Wirklichkeit nur eine konventionelle ist, aber doch neue Würzen enthalten kann — ist alles das nicht künstlerischer, lebendiger und daher für die Zukunft fruchtbarer als die traurigen und stereotypen Rezepte der akademischen Koloristik?

PROGRAMM DER MALER DER ZUKUNFT

Diese bestimmte Gruppe von Künstlern, und zwar sind es sowohl die temperamentvollsten und kühnsten, die je aufgetreten sind, als es zugleich die ernstesten sind (sie leben dem Gespött und der Gleichgültigkeit preisgegeben, beinahe im Elend), sie werden von der Stimme einer sehr in der Minderheit befindlichen Presse sekundiert, diese Gruppe also verlangt, dass der Staat aufhöre sich um die Kunst zu bekümmern, dass die école de Rome (Villa Medici) verkauft werde, dass das Institut geschlossen werde, dass es keine Medaillen oder andere Belohnungen mehr gebe, dass den Künstlern eine unumschränkte Schaffensfreiheit gewährt werde, die das Leben bedeutet, die bedeutet, dass man jeden seiner eignen Kraft überlässt und er nicht gehemmt oder erstickt wird durch den akademischen Unterricht, der doch nur von der Vergangenheit zehrt. Wenn

es keine offizielle Schönheit mehr giebt, wird das unbeeinflusste Publikum lernen, selbständig zu sehen und wird sich von selbst zu den Malern halten, die es durch eine moderne, lebendige Malweise fesseln und nicht durch die Malweise der Griechen oder der Renaissance. Es sollte ebensowenig offizielle Salons und Medaillen für Maler geben, als es solche für Schriftsteller giebt. Ebenso wie diese für sich selbst arbeiten und ihre Bücher in den Schaufenstern der Verleger unterzubringen suchen, ebenso müssen die Maler auf eigene Faust arbeiten und ihre Werke in den Schaufenstern der Kunsthändler unterzubringen suchen. Das wird ihr Salon sein.

DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN RAHMEN UND BILD

Die Ausstellungen der Indépendants haben an Stelle des ewigen verzierten Goldrahmens, der einen Teil des alten akademischen Bestandes ausmacht, den Phantasierahmen mit seiner durchdachten und verfeinerten Vielseitigkeit gesetzt. Eine sonnige grüne Landschaft, eine blonde Winterstimmung, ein im Kerzenschimmer und von Toilettenpracht flimmerndes Interieur verlangen verschiedenartige Rahmen, welche die betreffenden Maler nur allein zusammensetzen können, wie eine Frau besser als irgend jemand sonst weiss, welche Stoffnuancen und welcher Puder, welche Wandbespannung im Boudoir ihren Teint, ihren Gesichtsausdruck, ihre ganze Art am besten zur Geltung bringen. Wir haben flache Rahmen in Weiss, Blassrosa, Grün, Jonquillengelb, andere stark buntscheckig in tausend Tönungen und Formen gesehen. Diese Mode hat ihre Rückwirkung in den offiziellen Salons erlebt, aber hat dort nur spiessbürgerliche Neuerungen wie den Plüschrahmen und derartiges hervorgerufen.

In dieser Arbeit sind manche irrigen Anschauungen. Es hiesse die Kreise, die das „Publikum" bilden, falsch beurteilen, wollte man annehmen, sie würden dann zum Genusse an „einer modernen, lebendigen Malweise" kommen, wenn ihnen keine andere Form der Malerei mehr gepredigt würde. „Wenn es keine offizielle Schönheit mehr giebt, wird das unbeeinflusste Publikum lernen, selbständig zu sehen und wird sich von selbst zu den Malern halten, die es durch eine moderne, lebendige, Malweise fesseln und nicht durch die Malweise der Griechen oder der Renaissance." Gänzlich falsch! Was Laforgue die „offizielle Schönheit" nennt, hat nicht daher ihre Macht, dass sie von Seiten der Bevormundenden, des Staats u. s. w. gepredigt wird sondern weil sie den Wünschen, dem innern Empfinden des Volks selbst – wie der Machthabenden, die ja gar kein Interesse daran haben, die einen Künstler gegen die andern auszuspielen – entspricht. Genuss an einer Malerei „an sich" wird ein weites Publikum nie finden, es will eine Malerei, die – gleichviel ob die Malweise der Griechen oder der Renaissance angewendet wird oder eine andere Malweise – stets etwas Anmutendes zu erzählen hat. Ein Beweis aus der alten Kunst: In der spanischen Kunst wird es immer Murillo bleiben, der die weiten Kreise anzieht; er *würde* es bleiben, selbst wenn plötzlich von oben her verkündet würde, dass Velazquez der grössere Maler sei. Übrigens *würde* es schwerlich verkündet werden, denn die Oberen sind in Kunstdingen meistens instinktiv wie das Volk geartet. Velazquez würde von den Oberen wie vom Volke immer nur an zweiter Stelle bewundert werden – ohne Enthusiasmus.

Auch das ist ein Irrtum, was Laforgue von den „ewigen verzierten Goldrahmen" sagt. Sie sollen „einen Teil des alten, akademischen Bestandes" ausmachen, Laforgue setzt ihnen den Phantasierahmen „mit seiner durchdachten und verfeinerten Vielseitigkeit" entgegen. Der Phantasierahmen *hat* gelebt! Von den flachen Rahmen „in Weiss, Blassrosa, Grün, Jonquillengelb" ist man zurückgekommen und von den anderen buntscheckigen tausend Tönungen und Formen!

Aber vor allem liegt des Verfassers Irrtum in den Worten: „Beim Maler herrscht das Auge vor, beim Musiker das Ohr, beim Metaphysiker eine bestimmte Geistesfähigkeit. Das bewundernswürdigste Auge ist das, welches am weitesten in seiner organischen Entwicklung vorgeschritten ist; folglich wird nicht die Malerei die bewunderungswürdigste sein, in der die akademischen Chimären von hellenischer Schönheit, venetianischem Kolorit, Cornelius'schen Ideen u. s. w. vorhanden sind, aber wohl diejenige, die durch das Raffinement der Nüancen und durch die Wirkung der Linien solch ein Auge erkennen lässt."

Solch ein Auge – doch wohl eins, das „am weitesten in seiner organischen Entwicklung vorgeschritten ist."

Wenn man Laforgue's Gedanken zu Ende denkt (und kaum ein wenig karikieren will), wird man sich als das Ideal der Laforgueschen Träume einen Indianer vorstellen. Wir alle haben in unserer Jugend von diesen Indianern gelesen, die ihr Ohr an die Erde legen und das Geräusch von fernen Feinden hören und deren Auge ebenso ausgebildet ist, „als Intelligenz im Bereich der Farbe" sehr ausgebildet! Da nach Laforgue „das Meisterauge das ist, das die feinsten Abstufungen und Zerlegungen der Farbe unterscheidet" und freilich „sie auf einer einfachen Leinwandfläche *wiedergeben* kann," so könnte Laforgue's grösster, kühnster und auch *ernstester* Maler einfach eine Rothaut sein, die man in Paris in einer mit allen Segnungen der Neuzeit versehenen Malschule hat ausbilden lassen . . . Was die Schulen – und vielleicht auch die Lenker der Geister, die sich in den

Schulen sammelten, im ersten Freudentaumel sahen und für die neue Lehre voraussagten, ist hinfällig geworden, und nur „die Werke bleiben," wie Zola sagt. Wir glauben nicht mehr an den fabulösen Wert, der impressionistischen Werken dadurch verliehen werde, dass sie von Augen geschaffen sind, „welche am weitesten in ihrer organischen Entwicklung vorgeschritten sind." Wir glauben hingegen, dass die wahrere Art, das Licht zu sehen, die von der impressionistischen Schule herbeigeführt worden ist, im Laufe der Entwicklung allerdings notwendig hat kommen müssen, dass aber nicht alle die Maler, die dieser Lehre gemäss mit physiologisch einwandfreiem Auge sehen, „die temperamentvollsten und kühnsten" sind, „die je aufgetreten sind," vor allem nicht, dass sie „zugleich die ernstesten sind" – wie Laforgue in einer charakteristischen Schwärmerei für das Heranrücken der Erkenntnis an die Kunst sagte. Den fabulösen Wert erkennen wir, wie immer so auch bei den Impressionisten, nur in *einzelnen* wunderbaren Malern, und nehmen an, dass tausend Maler neben ihnen die Gruppe füllen mögen, deren Werke uns gleichgültig lassen, weil das Ingenium oder die Phantasie oder wie wir das Unnennbare sonst nennen wollen, nicht in ihnen ist. Wir sehen mithin manche Anschauungen Laforgues für veraltet an, finden den Aufsatz wegen mancher Stellen aber doch sehr beachtenswert und schätzen ihn im ganzen als historisches Dokument. Er ist ein treues Zeugnis für den Geist, in dem man in gewissen Kreisen von lebhaftem Kunstinteresse zu einer bestimmten Zeit dachte und sich aussprach.

Jules Laforgue ist am 22. August 1860 geboren; sein kurzes Leben endigte am 20. August 1887. Er hat annähernd fünf Jahre, vom Dezember 1881 bis zum September 1886, in Deutschland geweilt und zwar – als Vorleser der Kaiserin Augusta. Hat es nicht etwas Drolliges, sich vorzustellen, dass bei der Schülerin der weimarer Kultur, die noch die Worte Goethes gehört hatte, am Ende ihrer Tage ein Vorleser thätig wurde, in dessen Busen sich eine der radikalsten Anschauungen über das Wesen der Malerei bildete? Unser Kaiser hat offenbar die Ansichten des Vorlesers seiner Grossmutter sich nicht zu eigen gemacht.

Das Porträt Laforgues, das diesen Bemerkungen beigegeben ist, malte der belgische Neo-Impressionist Théo van Rysselberghe. Es ist dem Bande der „mélanges posthumes" des Verfassers, aus dem unser Aufsatz stammt, entnommen. Von Laforgue existieren im Übrigen noch zwei Bände: „Poésies" und „moralités légendaires."

D. Red.



HENRI DE BRAEKELEER*

VON

HENRI HYMANS



DER Name de Braekeleer kommt bei verschiedenen belgischen Malern vor; der erste des Namens und zweifellos der bekannteste ist Ferdinand, der 1883 als Neunzigjähriger gestorben ist, nachdem er Scharen von Schülern ausgebildet hat und Generationen von Liebhabern angenehm unterhalten. Einen seiner Ruhmestitel dankt er dem Umstand, der Lehrer von Leys gewesen zu sein, der fast 25 Jahre jünger war als er, und dessen Schwester er geheiratet hatte.

Ein Maler von geschickter Art, glaubte Ferdinand de Braekeleer, der Mode seiner Zeit gemäss, seine Kompositionen durch eine Nuance von Humor würzen zu sollen. Er berief sich dabei auf Jan Steen, blieb aber im Grunde tief unter Hasenclever.

De Braekeleer berührte das fünfzigste Jahr, als ihm ein Sohn geboren wurde, der den eigentlichen Gegenstand dieses Aufsatzes bildet und dessen Geburtsort, Antwerpen, jetzt seine Werke ausstellt, im Zusammenhang mit einer Ausstellung der Werke von Leys.

Natürlicherweise von seinem Vater erzogen, erfuhr Henri doch mehr den Einfluss eines um zwölf Jahre älteren Bruders, Ferdinand, der 1897 starb, und in dessen Werken die väterliche Einwirkung sich in fühlbarer Weise mit der von Leys vereinigt.

Für Henri de Braekeleer ist also der Einfluss, der auf seinen Vater zurückzuführen ist, wesentlich abgeschwächt. Sein fester Pinselstrich, ein wenig uneben, seine accentuierten Formen kontrastieren

* In Braekeleers Geburtsort, Antwerpen, findet gegenwärtig eine Ausstellung seiner Werke im Zusammenhang mit einer Leys-Ausstellung statt. Bei uns ist H. de Braekeleer nicht allzu sehr bekannt geworden, hauptsächlich im Jahr 1884 auf der sehr bedeutenden wiener internationalen Ausstellung, die u. a. Baudry's Deckenbild für das pariser Palais de Justice, Puvis de Chavannes' Carton für „ludus pro patria", Bilder von Bastien-Lepage, Henner (ein vorzügliches Bildnis seines Bruders) brachte befand sich auch ein ausgezeichnetes Bild Henri de Braekeleer's: „der Geograph". D. Red.

gewiss mit dem milchigen Kolorit, dem fast kraftlosen Pinselstrich des alten Ferdinand. Was sein Sohn ihm jedenfalls verdankt, ist, man kann es glauben, der Instinkt für das Malerische, von dem der Eine wie der Andere in hohem Grade Liebhaber war.

Ein Antwerpener von altem Schrot und Korn, sicher mehr als ein Geheimnis. Auf Leys andererseits führt seine Abscheu vor der Banalität zurück. Der Rest kommt von seiner eigenen Begabung.

Henri de Braekeleer war durch keine besonders leichte Schaffenskraft ausgezeichnet. Als Schüler der Akademie seiner Vaterstadt, folgte er dem Lehrplan bis zu seinem zwanzigsten Jahre und blieb selbst

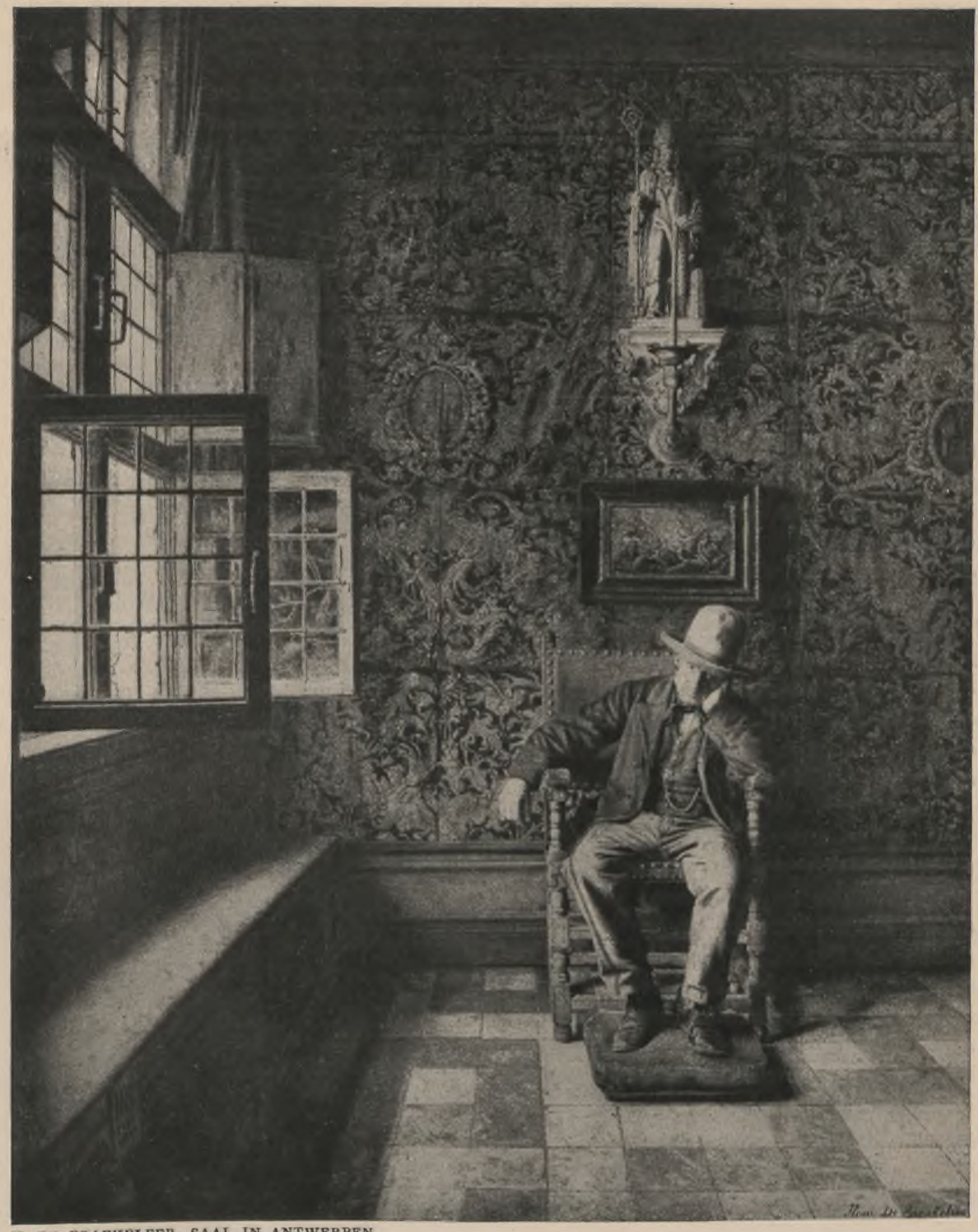


H. DE BRAEKELEER, BLEICHE

hatte der alte Braekeleer seine Vaterstadt nach der Besetzung durch die Franzosen gekannt. Er hatte unter Napoleon die ersten Quais bauen sehen und nahm schon mit 23 Jahren an der triumphreichen Rückkehr der grossen nationalen Schätze teil, die während der ganzen französischen Herrschaft im Louvre gefangen gehalten waren.

Man kann von dem aus dem Volke stammenden Maler sagen, dass kein Schlupfwinkel Antwerpens ihm unbekannt war. Sein Sohn verdankte ihm noch nach seinem Auftreten im Salon von 1868 Schüler der Anstalt.

Keinen Augenblick dachte er daran, andere Wege als die des Instinkts zu verfolgen. Er stellte weder das Porträt seines Vaters — seine Mutter war tot — noch das seinige, noch irgend eines seiner Familie aus. Zum Unterschied von allen Anfängern suchte er keine verwickelten Gegenstände. Eine einzelne Figur genügt ihm; er zeigt sie uns in der Umgebung, die ihr zukommt, und es ist un-



H. DE BRAEKELEER, SAAL IN ANTWERPEN

leugbar, dass diese Umgebung ebenso interessiert wie die Figur selbst. Zuerst sieht man von Braekeleer den „Mäher", die „Wäscherin", den „Zündholzfabrikanten", Werke deren naive Beobachtung und tiefer Ernst der Wiedergabe einen Geist verraten, der sich sehr von dem bisherigen der Familie de Braekeleer unterscheidet.

Gerade aus gesagt, waren das „Studien", Arbeiten, die man zu der Zeit, um die es sich handelt, zwischen die Natur und das definitive Werk setzte. Man hütete sich davor, sie dem Publikum bekannt werden zu lassen. Sie bedurften noch der Toilette, um sich würdig zu zeigen. Für Henri de Braekeleer hatten die Figuren nichts vom abgedroschenen Modell, sie waren mit mehr oder weniger Glück für das reine Wohlgefallen des

Auges geordnet — wie das ausgestopfte Tier in den naturhistorischen Museen.

Sehen bedeutete für den jungen Künstler ganz etwas anderes als für jene Maler, die ihn umgaben. In die feinsten Einzelheiten der Dinge eindringend, kam er etwa zu der Milletschen Art, Eindrücke zu machen. Belgien hatte zu jener Zeit noch keine Vereinigungen, die heute jedem jungen Menschen ermöglichen, das Publikum mit seinen Versuchen bekannt zu machen. Die öffentlichen Ausstellungen, die alle drei Jahre in Brüssel, Antwerpen, Gent auf einander folgen, waren für einen jungen Maler das einzige Mittel, sich mit der Masse in Verbindung zu setzen, und von diesen Salons ausgeschlossen zu werden, war nicht nur ein Malheur, es war in gewisser Hinsicht ein autoritäres offizielles Verbot zu produzieren. — Zu jener Zeit wäre jeder Apell bei der Kritik, um von dem Banne befreit zu werden, vergeblich gewesen.

Henri de Braekeleer wurde nun nicht gerade von den Salons ausgeschlossen, er fand aber in dem Gewühl der öffentlichen Ausstellungen doch nicht die günstige Gelegenheit, sich zu zeigen oder sich beurteilen zu lassen. Die Kritik selbst hatte dort einen offiziellen Charakter, erteilte Orakelsprüche und genierte sich nicht bei Gelegenheit jemand auf den Fuss zu treten, der aus der graden Bahn herausstrebte.

Im übrigen bedurfte die Kritik des Mittels, um sich über ein sich ergebendes Thema, einen ernsten oder scherzhaften Gegenstand oder über eine Anekdote zu verbreiten, in Ermangelung einer Anekdote über ein Drama.

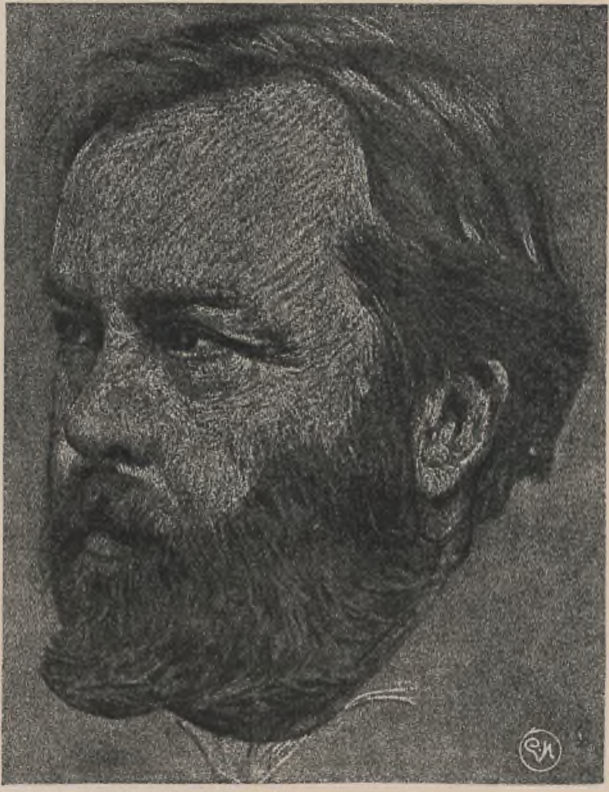
Wenn sein Name Henri de Braekeleer auch schon etwas bot, um ihn auszuzeichnen, so fehlte es nicht im Publikum an Leuten, die diesen Vater bemitleideten, dass er in seinen alten Tagen seinen Sohn die Pfade verlassen sehe, die er selbst mit so viel Ausdauer und Erfolg gegangen wäre.

Wenn der Sohn sich noch wenigstens nach der Art von Leys Motive gesucht hätte, die in der Einbildung die Vergangenheit aufleben liessen, deren Studium im Programm jeder wohlgeordneten Akademie figurierte. Aber nein, auch dieser Trost war dem unglücklichen Vater versagt.

Es war etwas ganz anderes, was der grosse Junge beabsichtigte, dessen massiver Körperbau und sicheres Auftreten unerschütterlichen Willen verriet.

Auf der Ausstellung von 1861 führte der junge Mann, in seinem System beharrend, eine „Bleiche“ und einen „Kupferschmied“ vor. In den Kreisen, die sich mit der Zukunft der Kunst beschäftigen, riefen diese Bilder einen Tumult hervor; man verhüllte sein Antlitz. Der Impressionismus und der Vibrismus hatten noch nicht ihren Einzug gehalten. Ohne dem Impressionismus zu präludieren trieb doch Henri de Braekeleer die Wiedergabe des richtigen Eindrucks und das Studium des Lichts so weit als möglich.

Paul Mantz hob in der Gazette des Beaux Arts das Vielversprechende in dem Garten der Wäscherin hervor. „In diesem naiven Gemälde,“ schrieb er, „welches nicht aller Philosophie bar ist, sieht man ehrbare Bürger Leinen und Wäsche trocknen. Es ist uns nicht erlaubt, in das Innere der Familien einzudringen, aber es scheint uns offenbar, dass Ferdinand de Braekeleer an dem Tage, als er seinen Sohn auf dem Weg zum äussersten Realismus sah, schmerzergriffen sein musste und die Gnade des Himmels anrief. Trösten wir diesen unglücklichen Vater, sagen wir ihm, dass trotz der Gewöhnlichkeit des Motivs das von seinem Sohn ausgestellte Bild eins der interessantesten ist; die kleinsten Einzelheiten sind dort genau an ihrem Platz, die Figuren sind so lebenstreu in Haltung und Farbe, das Licht so wahr, dass man sich nicht enthalten kann zu



BILDNIS H. DE BRAEKELEER'S



H. DE BRAEKELEER, DER GARTEN

glauben, der junge Künstler werde bald ein geschickter Maler werden."

In Belgien zeigte man sich weniger zufrieden. „Wir werden uns mit Henri de Braekeleer beschäftigen," sagte das Journal des Beaux Arts, das einzige belgische, der Kunst gewidmete Organ, „wenn er anderes machen wird als photographische Proben nach wirklichen, aber unschönen Gegenständen." Ebenso wie die „Bleiche", war der „Kupferschmied" ein Bild von hohem Wert, von wunderbarer Harmonie des Tons und einer Naturwahrheit, die der holländischen Meister würdig war. Ein wahrer Fund, dieser alte Kupferschmied an seinem Werktisch, umgeben von all seinem Kupfer, auf das die Sonne malerische Accente wirft! Nach einem halben Jahrhundert und trotz der modernen Umwälzung und ihrer Folgen, hat dieses bemerkenswerte Gemälde seine Frische und Originalität bewahrt. Nur die Werke, die auf die Natur gegründet sind, altern niemals.

Henri de Braekeleer schliesst von seinen Darstellungen, als ungeeignet, jedes fremde Element aus. Er enthält sich, fast wie einer Lästerung, die Einheit durch das geringste Detail zu trüben, das uns an einen Eingriff von seiner Seite glauben lassen könnte. „Kindermalerei," sagte Paul Mantz; „eine Malerei," die mit der berühmten Vorschrift von Ruskin übereinstimmt: „nichts zu vernachlässigen, nichts zu verachten, nichts zu wählen."

Eine bemerkenswerte, auch eine glückliche Sache: Henri de Braekeleer änderte sich nie mehr. Die Jahre änderten wohl ein bischen seine Technik, machten sie fester — liessen aber seine Liebe zur Wahrheit und Einfachheit der Ausführung unberührt.

Das Museum von Antwerpen ist im Besitz des „Gartens eines Blumenliebhabers", das Museum in Brüssel hat das „Innere einer Krambude", Malereien, die von ihrem Schöpfer ausgeführt wurden, als er 24 Jahre zählte!

Der „Garten eines Blumenliebhabers" ist von einer köstlichen Harmonie, wo Blumen nach den verschiedensten Schattierungen geordnet und mit der Liebe eines mittelalterlichen Miniaturisten gemalt sind.

Die „Krambude" ist das Innere eines der kleinen Läden von mit Kalk geweissten Mauern und rotem Steinboden, die in den alten Vierteln noch erhalten sind, wohin die Kinder aus der Nachbarschaft gehen, um sich bei der alten Händlerin mit Früchten und Bonbons zu versehen. Der dreisteste der Bande besorgt den Einkauf, während die kleinen Kameraden ihm von draussen beobachten und im Voraus den Teil berechnen, der dem Einzelnen zukommt. Die Charakteristiken der bevölkerten Viertel, wo ein Schwarm von Kindern wimmelt, sind wie die Beschwörung der Kindheitsstunden, welche der Künstler selbst erlebte und die in seiner Erinnerung immer wieder auftauchten. Solche Dinge konnten nur für den Reiz haben, der, mit dem Maler, bekannte längst vergessenen Pfade hier wiederfand. Die Gleichgültigen, die Weltleute fanden dies wenig ihres Interesses wert.

In derselben Gazette des Beaux Arts, wo Paul Mantz 1861 so glücklich das Verdienst der „Bleiche" gekennzeichnet hatte, schreibt Guiffrey im Jahre 1864, als der „Garten des Liebhabers" ausgestellt war: von unglücklichen Versuchen des Herrn de Braekeleer, in Antwerpen die neue Richtung einer kleinen untüchtigen Schule einzuführen, welche ihrem Nichts durch den unbestimmten Namen Realist aufzuhelfen sucht.

Es war zu jener Zeit nicht gut vom allgemeinen Wege abweichen zu wollen; das bedeutete: die Gunst des Bürgers zu verscherzen und der Bürger ist in einer grossen Handelsstadt wie Antwerpen der wohlhabende Kaufmann, der seine Börse nur für gute, solide Ware öffnet. Henri de Braekeleer stand also allein.

Die Ausstellungskommission in Brüssel 1869 hatte aufgeklärtere Geister. Als der „Spinner" erschien, das Interieur einer Farm von einer so durchdringende Intimität, das man heute im Museum von Brüssel bewundert, wurde das Werk für die Lotterie gekauft. Das war die offizielle Anerkennung; das Publikum folgte jetzt schnell.

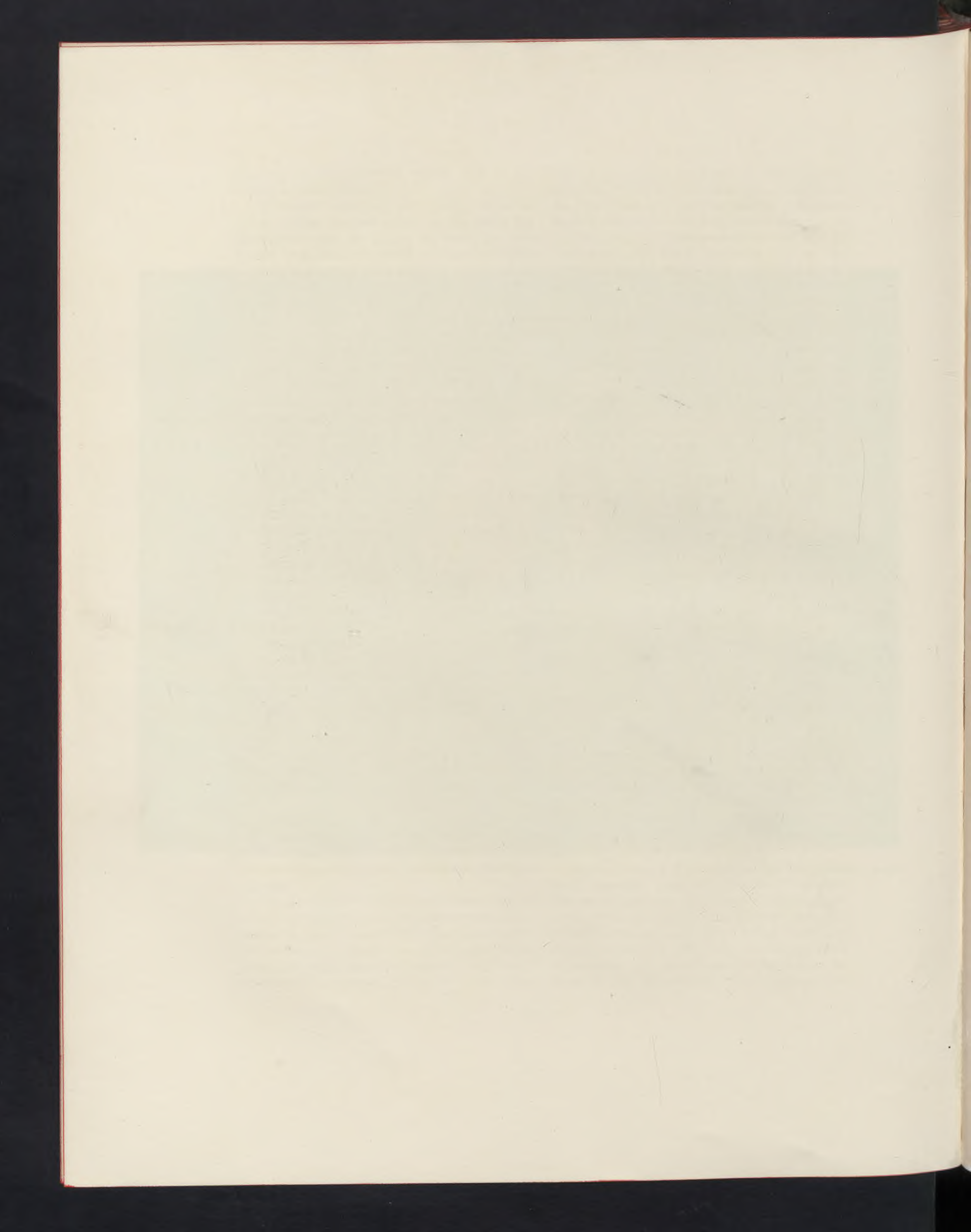
Drei Jahre später wurde „der Atlas" von dem Staat gekauft, und nach einstimmiger Entschliessung unter die Perlen der modernen belgischen Galerie eingereiht.

Für kurze Zeit seine bevorzugten Gegenstände verlassend, schien der junge Künstler einen Schritt auf dem von Leys geöffneten Wege machen zu wollen.

Breit auf einen alten, mit Sammet bezogenen Sessel hingesetzt, hebt sich die massive Silhouette eines alten Seemanns von einem kupfergoldenen Vorhang ab, der Nacken vom Seewind gebräunt. Er zeigt auf einer Karte mit scharfen Linien, mit dem Finger auf einen Ort, nach dem er eine Fahrt unternehmen will. Der Reichtum der Farben, die Sicherheit des Pinselstrichs, die täuschende Be-



HENRI DE BRAEKELEER, DER ATLAS





H. DE BRAEKELEER, DER HORNBLÄSER

leuchtung lassen an Pieter de Hooch denken, wie andererseits die Gewissenhaftigkeit der Mache die Vorstellung der Praerafaeliten und besonders John Everett Millais, in der North-West-Passage, erweckt. Der Erfolg des Bildes hallte selbst in der bürgerlichen Welt wieder. Mit grosser Sicherheit trug Henri de Braekeleer die goldene Medaille davon. Sein Werk wurde, nachdem es aus der Ausstellung genommen war, im Museum in Brüssel untergebracht, wo es von jetzt an der „Lehrstunde," einem zu gleicher Zeit entstandenen Bilde, benachbart sein wird. Hier sehen wir in der Dämmerung eines Waisenhauszimmers, gegen eine blaugetünchte Mauer, zu Füssen eines grossen Kruzifixes zwei kleine Mädchen mit in Falten gelegten Häubchen, die bei einer frommen Alten ihre Gebete hersagen lernen. Noch eine Erinnerung an das alte Antwerpen!

De Braekeleer hat glückliche Funde. Indem er tief gräbt, lässt er die Poesie aus seinen Gegenständen hervorströmen. In Wien 1873 mit der Medaille ausgezeichnet für „das Maleratelier," und für den „Geburtstag der Grossmutter," Arbeiten von grosser Intimität, brachte er bald darauf den „Kupferdrucker," der jetzt im Museum zu Antwerpen ist; ausserdem „das Haus der Lotsen," wo das trivialste Sujet sich unter seiner Hand in ein Wunderwerk verwandelte, das mit den alten Holländern rivalisieren kann, die in ihrer Wiedergabe der Wahrheit am gefeiertsten waren.

Im Ganzen betrachtet, ist diese Kunst, wo die Natur in Accenten von einer sich so mitteilenden

Bewegung ausgedrückt wird, nicht die eines Menschen, der Lebensfreude besitzt. Henri de Braekeleer ist ein betrachtendes Naturell; die Gegenwart umgiebt sich bei ihm mit der Trauer einer Erinnerung. Ein Tag kam, an dem die Melancholie die Oberhand gewann — und seine Hand liess den Pinsel fallen.

„Am Gehirn erkrankt und ernstlich seine Fähigkeiten schwinden fühlend,“ schrieb bald nach seinem Tode einer seiner Zeitgenossen, „stellte er nichts Neues mehr aus, ausgenommen in der letzten Zeit, als sich eine Besserung in seinem Zustand zu zeigen schien. Da führte er einige kleine Gemälde vor, wo die Farbe, wenn auch immer noch kräftig, zu flimmern anfing. Seine letzten grossen Erfolge erzielte er mit einigen Bildern, die mehrere Jahre zurücklagen. Man ahnte damals noch nicht, dass der Meister in gewisser Hinsicht schon tot für die Kunst war und zollte ihm in dem Moment Beifall, wo er allein in seinem Atelier sass und vor einer unberührten Leinwand seine Unfähigkeit beweinte.“ Am 20. Juli 1888 verschied er.

So liess der Maler, — von dem ein Teil seiner Werke jetzt in Antwerpen ausgestellt ist, — für einen Augenblick seine Persönlichkeit und zugleich seine so beklagenswerten Erinnerungen aufleben. Henri de Braekeleer arbeitete mühselig, mit gequältem Auftrag; jeder Pinselstrich verrät eine Anstrengung, — man möchte sagen, ein Teil seines Selbst geht mit.

Nicht für die andern, für sich selbst schien er zu arbeiten. Sein Werk studieren, heisst in sein Inneres eindringen, und man kann sagen, dass, wenn ihm auch der Beifall der Menge nicht gleichgültig war, er ihn nur als eine Weihe hinnahm, ohne dass er ein Opfer brachte, um ihn zu erlangen.

Die Zahl seiner Schöpfungen ist gering und sie sind alle klein. Selten enthalten sie mehr als eine, höchstens zwei Figuren, zuweilen sind die Figuren überhaupt fortgelassen, wie beim „Saal des Brauerhauses“ im Museum zu Brüssel und bei anderen ähnlichen Interieurs. Was der Künsler suchte, ist die Poesie des Hell-dunkels, das überraschende Studium der leuchtenden Strahlen in geschlossenen Bäumen. Man hat ihn mit Vermeer von Delft verglichen, und die Annäherung ist ziemlich richtig, nur dass der Pinselstrich von de Braekeleer mühselig ist. Er hat eine ganz besondere Art, das fliehende Licht auf die Stühle, die Stoffe, die Möbel und die Wände zu übertragen. Das Studium dieser Wirkungen absorbiert ihn ersichtlich. Gegen Ende seines Lebens neigt er zum Pointillismus. Das Licht auf seinen Werken zerstäubt da in Atome, wie in geschlossenen Zimmern, in die ein Sonnenstrahl dringt.

Als Kupferstecher hat er einige Stücke von wunderbarer Wahrheit und Poesie hinterlassen; Landschaften, alte Höfe, Einblicke in Städte, verlorene Winkel, Werke, in denen sich mit Ergriffenheit das Anklammern an eine Vergangenheit, die schwindet, ausdrückt.

Henri de Braekeleer lebte einsam und blieb ein Einsamer in seiner Kunst. Er gab allen Theorien über die Mittel, zur Wirkung zu kommen, Unrecht. Sein Licht ist oft diffus; die Einzelheiten nehmen ihn mehr in Anspruch als das Ganze, das Nebensächliche überholt die Hauptsache und die Gemälde sind ohne Inhalt.

Aber er lässt uns in die Intimität der Dinge eindringen, wie es Erasmus Engert thut, dessen köstlicher, kleiner Garten der Nationalgalerie in „Kunst und Künstler“ abgebildet war. Er lässt Dinge für uns wieder aufleben, die wir ohne Zweifel gesehen haben, die wir aber nicht hatten — die wir vergessen haben. Er ist ein Ruf an unser Gewissen. Seine Bilder haben etwas wie Porträts von uns ohne Retouchen.

Henri de Braekeleer hat keine Schule gemacht, das konnte und sollte nicht sein. Er hat einige vergessene Nachahmer gefunden. Ich glaube trotzdem, dass sein Einfluss, ohne direkt zu sein, nicht ohne Wirkung auf die junge Generation gewesen ist, welche durch ihn ermutigt worden ist, ihren Weg ausserhalb der Gewohnheit zu suchen.

Und als im November 1891 die Büste des verstorbenen Künstlers dank einem grossmütigen Geber der Stadt Antwerpen ausgeboten wurde, um im Museum aufgestellt zu werden, da kamen die Huldigungen aus ganz Belgien. Man fühlte, dass es da eine Gerechtigkeit auszuüben und Genugthuung zu geben galt.



LUDWIG FREIHERR VON GLEICHEN-RUSSWURM, FLUSSUFER WEIMARISCHES MUSEUM

DEUTSCHE LANDSCHAFTER DES 19. JAHRHUNDERTS

DIE Ausstellung von Werken deutscher Landschafter des 19. Jahrhunderts, die im Lauf des Sommers in einigen Sälen des Ausstellungshauses am lehrter Bahnhof nachträglich eröffnet worden ist, leidet an einer gewissen Zwiespältigkeit in ihrer Tendenz. Einerseits hatte man den Gedanken der alles umfassenden Ausstellung vorwegnehmen wollen, welche uns im nächsten Jahre die Nationalgalerie darbieten wird. Man wollte auch am lehrter Bahnhof dazu beitragen, dass „manches Urteil sich änderte und vielleicht sogar manche Verschiebung im Gesamtbilde der deutschen Kunstgeschichte herbeigeführt“ würde. Zu diesem Behufe grub man eine kleinere Anzahl unwichtiger Maler, dann den verdienstvollen Weimaraner Buchholz aus, besonders machte man eine sehr glückliche und verdienstvolle Ausstellung von Werken des nahezu unbekannten aber wundervollen Landschaftsmeisters Caspar David Friedrich (den wir uns glücklich schätzen, in einem ausgezeichneten Aufsatz Andreas Aubert's den Lesern von „Kunst und Künstler“ vorgeführt zu haben). Gleichzeitig wollte man aber die angestammten Ge-

wohnheiten nicht fahren lassen, nichts vom Geist der alten Konvention aufgeben — diese alte Konvention, der die wirkliche Liebe des Herzens galt — und legte durch die Auswahl der Werke wie durch manchen Passus im Katalog eine *gegen* die Revision der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts gerichtete Gesinnung an den Tag. Im Katalog heisst es beispielsweise, mehr höflich als wahr, dass Andreas Achenbach den jüngeren Generationen „etwas entfremdet worden" war — „etwas" ist komisch, wollte man schon davon sprechen, so musste man sagen: total; und in gleicher Weise wirkt es aigrierend, wenn es in der Einleitung zum Katalog von „vielen heute etwas" — etwas ist entschieden ein Hauptwort des Katalogs — „über die Achsel angesehenen Meistern, die vielleicht nicht die Breite des Vortrags und die Kraft der Palette der besten Heutigen besässen," heisst, dass sie „dafür andere Vorzüge in die Wagschaale zu werfen hatten: heiligen Ernst in der Auffassung ihres Berufes." Den Ernst in der Auffassung ihres Berufes sehen wir auch in den Besten unter denjenigen Malern, die sich Breite des Vortrags und Kraft der Palette zu eigen gemacht haben; der Verfasser des Vorworts scheint — um sich seines Lieblingswortes zu bedienen — *etwas* in dem Glauben zu sein, dass heiliger Ernst in der Auffassung des Berufes im umgekehrten Verhältnis zur Breite des Vortrags sich entwickle.

Aber lassen wir die Fehler der Feder. Die Ausstellung bietet manche wunderschönen Werke. Zwar die *Aufstellung*, wenn man den ersten, den grössten Saal vom Garten aus betritt, wirkt deprimierend. Ist da doch das grösste, den Blick am meisten in Beschlag nehmende, in den Vordergrund der ersten Wand gestellte Bild eine Landschaft von Franz-Dreber. Dies ist ein erdrückend mittelmässiges Werk. Die Schwächlichkeit der Behandlung des Terrains und der Bäume offenbaren uns den Maler aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, während der Himmel von späten Malern italienischer Aspekte voll Museumsöde hergeholt ist. Diese Moderluft und dazu die „lachende, liebliche" Szenerie des Bodens geben einen erstaunlich charakterlosen Zusammenklang. Und welcher Dilettantismus ist in dieser Kunst. Ein auf einem fernen Wiesengrund dargestellter Hirtenbub dringt durch die Falschheit der Töne weit nach vorn; überall ist die Zeichnung ganz geringwertig, grob, wattig, unpräzise. Die älteren Beurteiler im 19. Jahrhundert haben solche italienischen Landschaften wie diese „schön gezeichnet", „edel gezeichnet" genannt. Die heutigen finden sie, auch gerade in der Zeichnung, sehr schlecht. Es ist recht verkehrt, dass in dieser an äusserem Umfang unbedeutenden Ausstellung Franz-Dreber durch nicht weniger als sechs sehr grosse Bilder vertreten ist. Er ist, wenn man ihn in einem Wort kennzeichnen will, eine Art Preller ohne Talent.

Von Friedrich Preller zeigt die Ausstellung ungewöhnlich viel. Seinetwegen hat man selbst den Rahmen der zugelassenen Kunstgruppe gesprengt und eine Reihe der Prellerschen Aktstudien und Figurenentwürfe in diese Landschafter-Ausstellung zugelassen. Für Preller in erster Reihe, dann aber auch für Andreas Achenbach ist eine ausnahmsweise umfassende Vertretung mit der Begründung gesucht worden, dass Preller vor einem Jahre hundert Jahre alt wurde und Achenbach in diesem September seinen neunzigsten Geburtstag begeht. Es ist dagegen geltend gemacht worden, dass die Kunstgeschichte sonst keine Familienfeste kenne; „sollte aus irgend einem Grund den beiden Künstlern eine gewiss verdiente Ehrung bereitet werden, so waren hierfür Sonderausstellungen geeigneter, die ein abgeschlossenes Bild geben." Man kann solchen Angriffen auf die Ausstellungsleitung nur recht geben.

Prellers Eichengruppe (von 1848) macht einen nur wenig „Ruisdaelschen" Eindruck; man schliesst sich dem Urteil der Zeitgenossen nicht mehr an, die in derartigen Landschaften Prellers etwas Ruisdaelsches fanden. Mehr als die vielgefeierten Bilder zur Odyssee, die angeblich eine Ausnahmestellung im Herzen des deutschen Volkes einnehmen (sie sehen wie die Oeldrucke aus, die seinerzeit nach ihnen angefertigt wurden), schätzen wir Prellers „Landgrafen Friedrich mit der gebissenen Wange". Das Hauptmotiv dieses Bildes ist die baumreiche Landschaft mit der Wartburg; und man kann, indem man die Ansicht eines Beschauers der Landschafter-Ausstellung überdenkt, es wäre ihm zu Mute gewesen, als käme er von einer Wanderung durch den Wald heim, aus dessen Tiefen bisweilen ein Hornruf zu ihm herüberklang, vielleicht keine Arbeit auf der Ausstellung finden, die gerade diesen Eindruck so sehr weckt. Freilich trägt das Oertliche, die unvergleichliche Lage und Schönheit der Wartburg zu der Wirkung des Bildes entscheidend bei, das aber einen nicht zu unterschätzenden, hellen, jubelnden Ton (etwas aquarellmässig) hat. Die Staffage, eine Gesellschaft von Rittern in merkwürdig blauen Harnischen ist bei diesem Bilde im



C. D. FRIEDRICH, DER REGENBOGEN

allgemeinen elend; sie hat indes eine anmutende Einzelheit, eine Frau vorne links, und zudem: die ganze Staffage stört nicht, sie fällt nicht auf, ein Vorzug, der sie von den Figuren der kleinlichen Odysseelandschaften durchaus unterscheidet. Diese Odysseefiguren füllen die Landschaften vollständig, man kann nicht umhin, sie zu sehen, es sind aber Figuren, die so schwach sind, dass man kaum fasst, wie die Epoche sie rühmen konnte. Diese Epoche ist übrigens vorbei. Die Einleitung zum Kataloge nimmt an, sie bestände noch. „Wie er sie gemalt, so sehen wir nun Polyphems Felsen, Circes Zaubergarten, die Insel der Kalypso, Preller war kein Klassizist im gewöhnlichen Sinne, er sah das Klassische mit nordischen Augen und erfüllte es mit deutschem Empfinden. Der Geist, der sich von der Erhabenheit der norwegischen Gebirgswelt erschüttern liess, der auf Rügen „Gottes Hauch im Sturme" fühlte, ist auch in den Felsen, Bäumen und Gewässern der Odysseelandschaften lebendig" — sagt der Verfasser des Katalogs. Der Gegenwart will es im Gegenteil scheinen, als ob diese Bäume, Felsen und Gewässer etwas zuckrig wären, als ob sie weder Nordisches noch etwas Griechisches hätten, als ob eine beiden Charakteren fremde, seichte Grazie in ihnen zu Worte käme.

Ueberaus viel wertvoller sind die von Preller herrührenden, mit ausgestellten Studien aus Rügen, Wellenschlag u. s. w.

Ganz interessant ist vom kulturhistorischen Standpunkt eine Zeichnung, die Preller in seinem Atelier bei der Arbeit darstellt; zwei Damen stehen hinter ihm, die eine mit einem Lorgnon bewaffnet; Preller sitzt auf einer Art erhöhter Kiste; an der Wand sind zahllose kleine Skizzen aufgehängt. Die in diese Landschafterausstellung hineingeratene Zeichnung rührt von dem Prellerschüler Kanoldt (1868 gezeichnet) her.

Von Caspar David Friedrich sehen wir zuerst die „Landschaft mit dem Regenbogen" aus dem Museum zu Weimar mit der wundervoll gezeichneten Figur des auf den Stab gestützten Bauern, mit der herrlichen Luft, mit der fabelhaft feinen Erscheinung des in der Ferne gesehenen Bauern, welcher Schafe weidet und in der sich wellenförmig hinziehenden Schattenfläche steht. Entzückend ist ein Gehöft gezeichnet und die Fernsicht mit dem Meere: wahrlich, wenn irgendwo, so wird bei

diesem Maler die Geschichte der deutschen Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert umzulernen haben. Sein Bild der Klosterruine Eldena ist ein Werk von noch ergreifenderem Zauber. Hier fallen einem die Präerafaeliten ein — vielleicht nicht so sehr ihre thatsächlichen Werke als das, was Ruskin von ihnen schrieb — und forderte: wie es ihr Traum war, zu sein. Ruskin rühmte an ihnen die absolute Reinheit der Farbentöne, er hasste mit ihnen all von einem grossartigen Zug. Man wird nicht müde, diese wunderbar gezogenen Linien der Hügelreihe zu betrachten, diese violette Ferne, die haarscharf, trotzdem nicht hart sich von der herrlichsten Glorie des Himmels trennt, in einer Beleuchtung, die so wahr wie auch malerisch ist. Saftig liegt unter diesem Ausblick des Bildes der Mittelgrund.

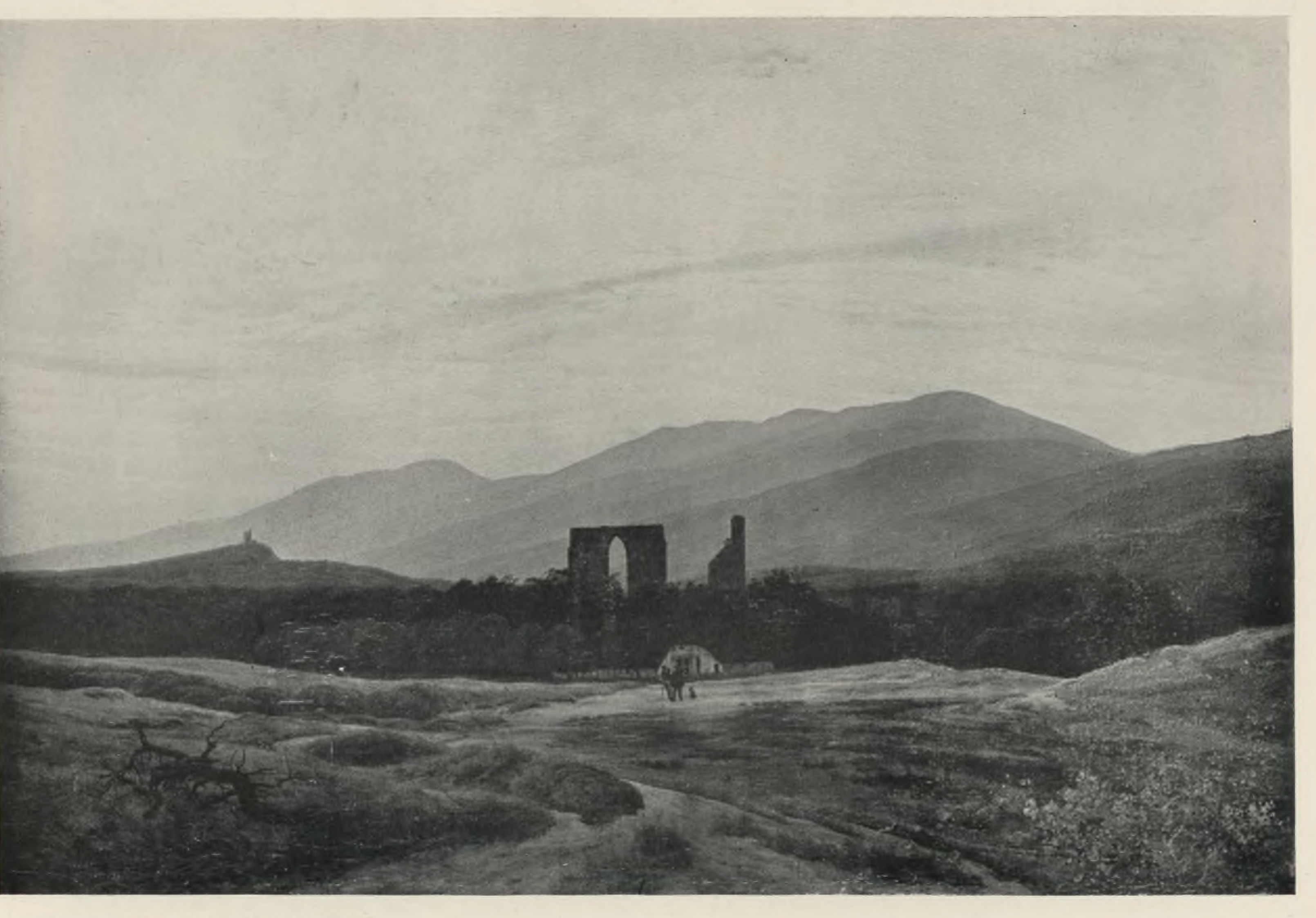
Auf diesem so klaren wie stimmungsvollen Bilde ist keine schwache Stelle. Wir glauben, es wird



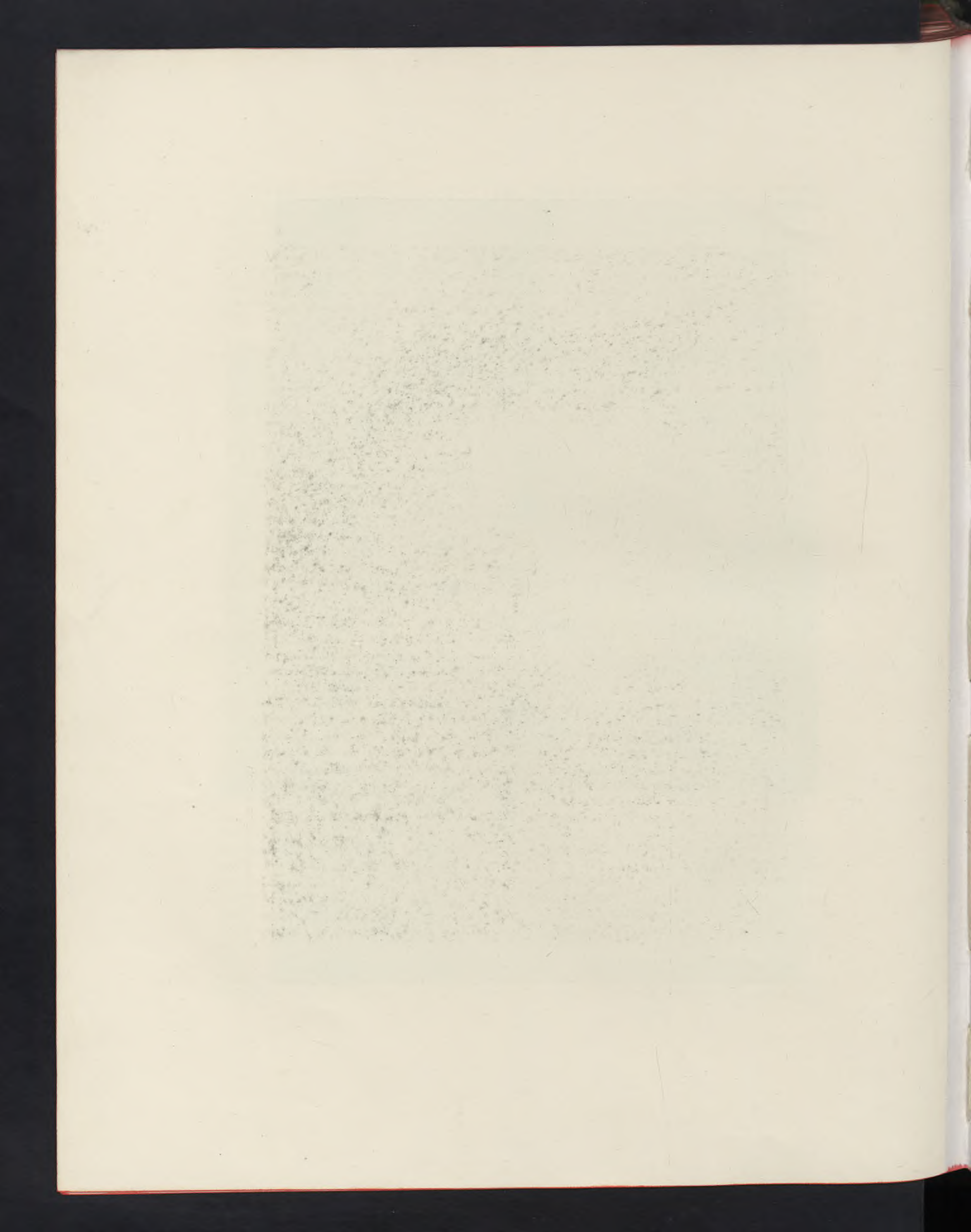
C. D. FRIEDRICH, DIE LEBENSSTUFEN

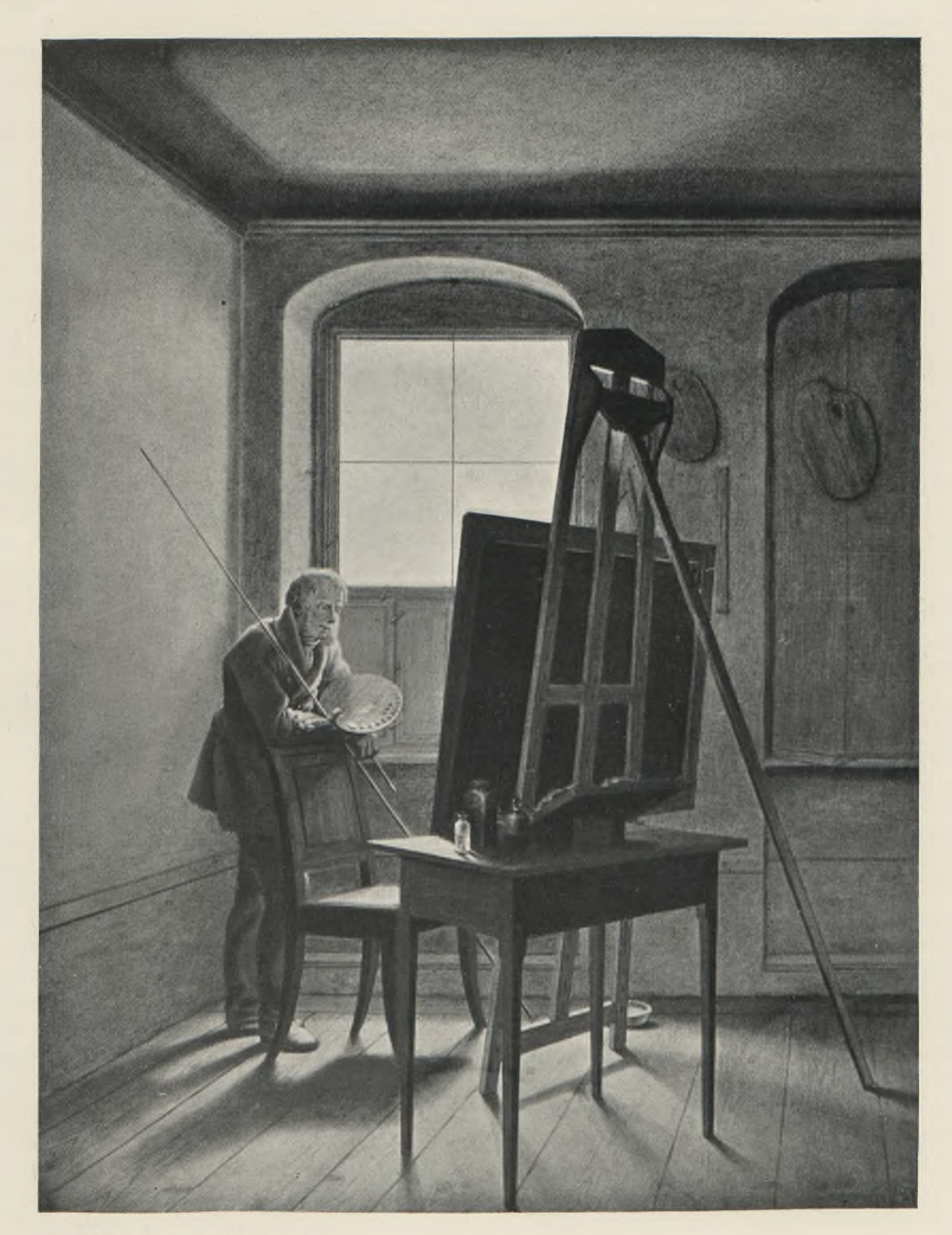
das Verbrämte, das er — mit Unrecht — der holländischen Schule und Insonderheit Rembrandt zur Last legte; er wollte, dass die Malerei in Klarheit die Natur gäbe, ohne ein nivellierendes In den Schatten tauchen, ohne alles Räucherige in den Tönen. (Er begriff eben Rembrandt nicht.) So ist das, was Friedrich malt. Man muss ihn in *seiner Weise* bewundern. Auch die Staffage ist bei diesem Bilde wieder köstlich gezeichnet (zwei Bauern mit einem Hund). Sie sind dabei ebenso gut auch in der Farbe, stehen im Ganzen. Das ganze Bild ist die Jahrhunderte überdauern.

Bei dem Bilde „die Lebensstufen“ ist es möglich, dass die Charakteristik des Geleitworts im Katalog: „zuweilen bizarr und phantastisch“, einigermassen zutrifft. Das Bild ist etwas wunderlich und phantastisch. Eine doktrinäre Bestimmtheit und Lehrhaftigkeit tritt, namentlich in den Figuren, man möchte aber fast sagen, selbst bei den Schiffen, hervor. Das hindert nicht, dass hier in der Flut, deren Blau (um es trivial, aber wenigstens deutlich zu sagen) wie von phosphoreszierenden roten



C. D. FRIEDRICH, DIE KLOSTERRUINE ELDENA





C. D. FRIEDRICH, SELBSTPORTRÄT

Löschpapiertönen durchsetzt ist, von dem Naturzauber — eine fahlrote Luft ist über dem Meere und wirkt auf seinen blauen Schimmer — eine unendlich keusche Uebersetzung gegeben wird. In vollendeter Harmonie schliessen sich diesem phosphoreszierenden Meer die milden grau und grünen Töne vorn in der Strandpartie an. Dass Attribut der Grösse kann man auch diesem obzwar eigenwilligen Bilde nicht versagen. Sogar mit den doktrinären Schiffen söhnt man sich aus.

Und endlich sieht man ihn selbst. So wie wir ihn uns dachten, das hellblonde Haar, die blauen Augen, das kniffli̇ge, verkniffene Gesicht, den schöngeschwungenen Künstlermund, das doktrinäre Kinn, so steht er, in primitiver Tracht, in dem ohne jede Unterbrechung kahlen Atelier und betrachtet — die Pallete, deren Farben in komischer Regelmässigkeit aufgesetzt sind, in Händen — seine Arbeit mit gefurchter Stirn, grossgeöffneten Augen und befriedigtem Ausdruck.

Prachtvoll blond ist das Bild in seiner Farbenerscheinung, subtil ist alles gemalt, man möchte sagen, das Atelier ist ohne Staub in den Ecken, es ist nicht ein Fleckchen konventionellen Tons in dem Bilde. Und es giebt uns den Charakter des Mannes ganz.

Ausgezeichnet ist auch Friedrichs Genosse und Freund, Johann Christian Dahl, mit einer Winterlandschaft vertreten, die ganz ersten Ranges ist.

Von Blechens kostbarer Kunst werden uns Proben gegeben: da ist der phänomenale „Blitz“ aus der Nationalgalerie, aus der ebenfalls die herrliche kleine Gewitterstimmung am Meer stammt. Nicht minder schön sind zwei kleine italienische Bilder, das eine vorn mit einer Wäscherin an einem Bassin. Köstlich ist auch eine kleine Landschaft von nordisch ernster Stimmung. Das Bild, das wir abbilden, stammt aus dem Museum in Königsberg. Nicht so interessant und konzentriert wie die kleinen Bilder hat es doch wundervolle Partien: so das Stück Wald, das man durch die Pforte hindurch sieht, mit der Spiegelung im Wasser.

Morgenstern ist sehr schön mit einem Bilde vertreten, das seine ausgezeichnete Herrschaft über das Terrain und das Licht zeigt, das Bild ist einheitlich; manch Gemeinsames hat es im Wesen mit Werken des Vaters der modernen französischen Landschaft, Georges Michel.

Die Kunst C. F. Lessings ist auf eine Grundlage des Realistischen gestellt. Naturwahre Sachen stellt er zusammen, Felsen, Bäume, Sträucher, in Kostüm gesteckte Compasen (z. B. die Staffage eines Bildes von ihm: das Bodethal: rechts sitzen Krieger um ein Feuer; links hat man einen Verwundeten gebettet: steif tritt ein Landsknecht auf ihn zu u.s.w.). Lessing ist ein Maler, der sein Glück nur im Fleiss hat. Seine Bilder sind sozusagen scheinbar gut ausgeführt, was ihre Malweise betrifft, und täuschen durch die Haut in gedämpften, gebrochenen Tönen über das Zerrissene, Unkünstlerische ihres Grundes hinweg. Und der sass einst in Karlsruhe als Direktor der Gemäldegalerie und herrschte wie ein König; und sein Freund Schirmer war Direktor der karlsruher Kunstschule; und beide terrorisierten die Kunst. Sie sind recht eigentliche Philistertypen in unserer Kunstgeschichte.

Durch Friedrich wird Lessing aufs Haupt geschlagen. Aubert sagt betreffs Friedrichs sehr richtig: „In Hackerts Veduten war die Staffage Staffage und nichts weiter. Höchstens konnte sie dazu beitragen das Pittoreske im Bilde hervorzuheben, wie wenn ein Führer dem Reisenden den malerischsten Punkt zeigt, oder ein Maler die Aussicht, die er vor sich hat, in sein Skizzenbuch zeichnet. Der Mensch ist in Friedrichs Darstellung zu einem Tone im musikalischen Stimmungsakkord geworden: das Weib, das den Sonnenaufgang begrüsst, die jungen Männer, welche im Mondschein emporschauen, der Mönch, der einsam längs der tosenden Brandung wandelt.“

Damit vergleiche man Lessings Staffage. Es ist unbegreiflich, dass es, obwohl eine so schöne Sammlung von Friedrichschen Landschaften zusammengebracht worden ist, in der Einleitung zum Katalog dieser Ausstellung heisst: „die romantische Richtung wird hauptsächlich durch Curt Friedrich Lessing vertreten, der hier zu ganz neuem Leben erwacht.“ Nein, sie wird in allererster Linie durch Caspar Friedrich vertreten, und wir danken im Uebrigen dafür, dass Lessing zu neuem Leben erwacht. Dass soll er gar nicht. Die Statuette, die ihn zeichnend darstellt, verfolgt uns geradezu. Wir sahen sie schon auf der berliner Porträtausstellung, wo sie Lessing ehren sollte. Hier taucht sie wieder auf. Immer als ob auf ihn als das Muster aller Lebenden hingewiesen werden müsste, als ob er das Centrum aller richtigen Kunstbestrebungen wäre, dieser nüchterne Maler, der nie ausserordentlich war.

Bei A. Achenbach ist es merkwürdig, wie die Neigung zum Effekt schon auf dem Bilde von 1838 „norwegische Landschaft“ da ist: Wir können auch in diesem Falle — A. Achenbach hat freilich mehr



J. C. C. DAHL, WINTER

Begabung als Lessing jemals besass — sagen: hier Friedrich, dort Achenbach, hier Religion, dort Bildermalen.

Oswald Achenbach ist durch „Mönche in Palästrina“ überraschend gut vertreten.

Von Böcklin sehen wir ein schönes und wenig oder vielmehr gar nicht bekanntes Bild aus dem Schloss in Oldenburg, ein Bild, in dem die Abendlüfte wehen. Ein schönes Flimmern in den Bäumen; prachtvolle Luft. Das Bild lehrt uns wieder, wie gross die Begabung Böcklins ist.

Ein Verdienst hat sich die Ausstellung erworben, indem sie von Gleichen-Russwurm ein Bild ausstellte, das wundervoll frisch ist, mit prachtvoll bewegter Luft, mit Grün voll farbigem Schimmer, mit Sträuchern, die von Luft umgeben werden, mit Wasser, das fliesst. Eine Freude ist es, diese frische Landschaft zu sehen oder wiederzusehen. Wir finden von Gleichen, der so farbig malt und in der Komposition, der Ferne u. s. w. grossen Schwung hat ohne dass durch sein rhythmisches Gefühl die Natürlichkeit der Färbung beeinträchtigt würde, auch Radierungen. Wir möchten unter diesen frischen Blättern der Radierung Norderney 1893, mit der Silhouette des dahinfahrenden Wagens, den Vorzug geben.

In dem Bild von Thoma „Abend im Thal“ finden wir etwas sehr Schönes. Es ist gewiss Stimmung darin. Es ist hart auf der Grenze zum Dilettantismus, — aber die Stimmung ist prachtvoll.

L. Eysen (1843—1899) giebt in dem „Feldweg bei Cronberg“ sehr gut einen sommerlichen Eindruck wieder. Von Charles Schuch sehen wir kleine schöngemalte Landschaften. Und nun kommen wir zu der für die Kunst durch diese Ausstellung neugewonnenen Erscheinung: Wilhelm Buchholz.

Sehr bemerkenswert erscheint er uns jetzt in seinem frühesten Bilde von 1868, als er neunzehn Jahre alt war. Man hat das Gefühl: wie dem die Welt offen stand. Er schildert in dem Bilde den Frühling, das Singen der Vögel mit überraschender Schönheit und Fülle des Tons. Und musste so enden!

„Aus der goldnen Au“, „Winterabend“, „herbstlicher Wald“ (Museum in Weimar), „Vollersroda“ sind dann sehr gute Werke. Der „Hörsel-



WILHELM BUCHHOLZ, WINDMÜHLE

berg“ ist ein wenig schmadderig im Ton im schlechten Sinne. Schön intim ist dann von Buchholz ein Wartburgbild, — im Gegensatz zu dem (aber auch guten) Prellerschen Wartburgbilde. Das Buchholzsche ist durchaus verschlossen, das Prellersche prangend. Ein prachtvolles Bild Buchholzens ist sein letztes — dasjenige, nach dem er sich, aus Nahrungssorgen, das Leben nahm. Es hat eine lichte Luft, mit Vögeln darin, die prachtvoll gegen die Luft stehen, und eine Mühle, deren Flügel trotz dem besten modernen Holländer gemalt sind. Dazu links breite flächige monumental hingeworfene Massen. Im Ton hat dieses Bild wie auch vieles von der anderen Produktion von Buchholz Berührungspunkte mit Daubigny.

H.



KARL BLECHEN, KLOSTERRUINE

AUS DER CORRESPONDENZ VINCENT VAN GOGHS

(FORTSETZUNG)

DER Kopf steht mir eigentlich garnicht zum Briefschreiben, aber ich fühle solche Leere in mir, garnicht mehr au courant zu sein, was Sie, Gauguin und die Anderen machen. Ich habe hier noch ein Dutzend Studien, die wahrscheinlich mehr nach Ihrem Geschmack sind als jene vom letzten Sommer. Unter diesen Studien ist eine: Eingang in einen Steinbruch. Blasslila Felsen auf rötlichem Terrain, wie man es auf einigen japanischen Zeichnungen findet. In Zeichnung und Farbenverteilung in grossen Flächen hat es sogar eine gewisse Aehnlichkeit mit dem, was Sie in Pont-Aven machen. In diesen letzten Studien führe ich mehr durch was ich will, weil mein Gesundheitszustand sich gebessert hat: z. B. eine Leinwand von 30, bebautes Land in lila Tönen, Hintergrund von Bergen, die hoch bis zum Rahmen ansteigen. Also nichts weiter als rauhes Terrain und Felsen mit einer Distel und trockenen Gräsern in einer Ecke, dazu ein Männchen in Violett und Gelb. Das wird Ihnen hoffentlich anweisen, dass ich noch nicht schlaff geworden bin.

Ach Gott, das ist ein recht armseliges Stückchen Land hier; alles ist so schwer wiederzugeben, wenn man seinen intimen Charakter treu herausbringen will und nicht damit zufrieden ist, etwas ungefähr Wahres zu malen, sondern den wahren Boden der Provence. Um das zu erreichen, muss man hart arbeiten, und dabei wirds dann natürlich etwas abstrakt, denn es handelt sich darum, der Sonne und dem blauen Himmel ihren natürlichen Glanz zu geben und dem verbrannten, melancholischen Boden seine Kraft, dass man darin das feine Aroma des Thymians spürt.

❊

Als Gauguin in Arles war, habe ich mich, wie Du weist, einmal verführen lassen, nach der Phantasie zu arbeiten, eine schwarze Dame, die in einer gelben Bibliothek einen Roman liest. Damals erschien mir das Arbeiten nach der Phantasie als etwas sehr reizendes. Aber, mein Lieber, das ist ein verzaubertes Land, und plötzlich sieht man sich vor einer unübersteigbaren Mauer. Vielleicht, nach einem Leben von männlichem Suchen und Streben, nach harten Kämpfen, Körper an Körper, mit der Natur, kann man sich daran wagen; aber ich will mir vorläufig nicht daran den Kopf einrennen und das ganze Jahr über habe ich mich nach der Natur abgequält, weder an den Impressionismus, noch an dies oder jenes denkend. Und doch habe ich mich wieder einmal gehen lassen, ein neuer Fehlschlag und ich habe genug davon. Also jetzt arbeite ich in den Olivenbäumen und suche die verschiedenen Effekte des grauen Himmels über gelbem Boden mit der schwarzgrünen Note des Laubes; ein anderes Mal, Boden und Laubwerk tief violett gegen gelben Himmel gesetzt, dann wiederum der Boden gelbrot gegen einen zartgrünen und rosa Himmel. Schliesslich interessiert mich das doch mehr als all die obengenannten Abstraktionen. Wenn ich so lange nicht geschrieben habe, so geschah es, weil ich keine Lust zum Diskutieren hatte und in dem vielen Nachdenken auch eine Gefahr sah, da ich gegen meine Krankheit kämpfen und mein Gehirn beruhigen musste. Beim ruhigen Arbeiten werden schon die schönen Sujets von selbst kommen, die Hauptsache nur ist, sich ganz in der Wirklichkeit zu stählen, ohne irgend welchen vorgefassten Plan, ohne eine von Paris ausgegebene Losung. Uebrigens bin ich mit diesem Jahr sehr unzufrieden, vielleicht aber wird es sich als eine solide Grundlage für das kommende herausstellen. Ich habe mich ganz von der Luft der Hügel und der Obstgärten durchdringen lassen und damit wollen wir mal sehen, wie wir weiter kommen. Mein ganzer Ehrgeiz beschränkt sich jetzt auf ein kleines Häuflein Erde: Getreide, das emporspriesst, ein Olivengarten, eine Zypresse (letztere übrigens nicht leicht zu machen). —



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Der Kampf zwischen Liebermann und Thode hat, als der Redaktionsschluss unserer vorigen Nummer erfolgte, noch fortgedauert. Geheimrat Thode schrieb noch der Frankfurter Zeitung:

Berichtigung zu Max Liebermanns Entgegnung.

Heidelberg, 19. Juli.

„1. Ich habe Max *Liebermann* in meinen Vorlesungen nicht angegriffen, sondern seinem konsequenten Studium bestimmter Naturerscheinungen und seiner grossen Geschicklichkeit gebührende Anerkennung gezollt.

2. Auch habe ich „der Kunstanschauung, die ihn erfüllt", nicht „infamierende Beweggründe untergelegt", sondern im Gegenteil die ehrliche Überzeugung der hervorragenden Künstler impressionistischer Richtung betont. Wohl aber ist von mir das Ungesunde unserer Kunstverhältnisse gekennzeichnet und hierbei auf das Ausstellungswesen und auf die nahe Verbindung von Künstlern, Kunsthändlern und Kunstschriftstellern hingewiesen worden.

3. Die in Max Liebermanns erstem Artikel mit Gänsefüsschen zitierten Worte: die impressionistische Richtung in der modernen Kunst sei „Unsinn, der nur aus Geschäftsrücksichten von einer gewissen berliner Clique in die Welt posaunt wird", sind nicht von mir gesagt worden und auch in keinem der mir bekanntgewordenen Zeitungsreferate enthalten. Wohl aber habe ich Berlin als den Hauptsitz der Propaganda des Impressionismus in Deutschland bezeichnet.

4. Ich habe mich keiner Reporter „bedient". Ohne mein Wissen erschienen Berichte über meine erste Vorlesung in einigen Zeitungen. Da sie und später folgende den Sinn meiner Darlegungen im ganzen richtig wiedergaben, hatte ich keine Veranlassung, sie zu desavouieren.

5. Wer von uns Recht hat, Franz *Wickhoff* oder ich, wird sich mit der Zeit erweisen. Bezüglich des Correggio in Frankfurt ist die Entscheidung schon gefallen, da nicht nur Julius Meyer, der verstorbene Biograph Correggios, und Wilhelm Bode (in einer gedruckten Besprechung), sondern, soweit ich erfuhr, wohl alle deutschen Kunstkenner dessen Echtheit anerkannt haben. Die Behauptung, dass Wickhoff mir „eine Reihe gröbster Irrtümer nachgewiesen", weise ich entschieden zurück. Wenn ich auf seine Angriffe nicht geantwortet, geschah dies, weil ich meine Argumente ausführlich in Aufsätzen dargelegt habe und das Urteil darüber, wessen Meinung die richtige, anderen überlasse.

6. Dass ich nicht „Phrasen und Schlagworte" angewandt, sondern meine Ansichten über die neuere Malerei gewissenhaft begründet habe, darüber wird die Veröffentlichung meiner Vorlesungen keinen Zweifel lassen. Auf sie verweise ich für alles übrige."

✵

Auf diese am 21. Juli erschienene Entgegnung antwortete Liebermann mit „Mein Schlusswort".

Pontresina, 22. Juli.

„Zum Abschluss der Auseinandersetzung mit Herrn *Thode* kann ich zu meiner Freude erklären, dass mein Zweck, wenigstens teilweise, erreicht ist: durch seine Berichtigung berichtigt sich Thode selbst. Er erklärt jetzt einen Teil der diffamierenden Äusserungen gegen die neuere Kunstrichtung nicht gethan zu haben. Vielleicht entschliesst er sich auch dazu, seine Worte, „die Moderne sei unkünstlerisch, sei antideutsch, sie entfessele die bösen Instinkte" (Neue badische Landeszeitung Nr. 319), als Erfindungen seiner Berichterstatter zu bezeichnen.

Herrn Thode gebührt der Ruhm, für kunstwissenschaftliche Vorlesungen auf deutschen Hochschulen den elektrischen Schnellbetrieb, wozu die Berichterstattung in den Lokalblättern als notwendige Ergänzung gehört, eingeführt zu haben. Professor *Schmoller* in Berlin hat die Reportage über seine Kollegien durch gerichtliches Einschreiten verwehrt, nicht etwa wegen Entstellung seiner Worte, sondern weil solche Veröffentlichungen der guten akademischen Sitte zuwider, weil er sie für unschicklich hielt. Herr Thode hingegen erklärt, er habe keine Veranlassung gehabt, seine Berichterstatter zu desavouieren. Mithin war es auch in seinem Sinne, dass sie es für notwendig hielten, die Anwesenheit des australischen Fräuleins Isadora *Duncan* zur Zeugenschaft für Herrn Thodes Auffassungen über deutsche Kunst heranzuziehen.

Auf Professor *Wickhoffs* Nachweise gedenkt Thode nicht zu antworten: „er habe seine Argumente in Aufsätzen dargelegt." Aber auf diese Aufsätze bezogen sich ja gerade Wickhoffs Äusserungen. Thodes Schweigen trägt also die Anerkennung der ihm vorgeworfenen groben Irrtümer in sich. Steht es nun so mit seiner Autorität auf einem Gebiete, worüber er seit zwanzig Jahren schreibt und spricht: mit welchem Recht lässt er sich über den *Impressionismus* vernehmen, mit dem er sich, allem Anscheine nach, erst seit dem Ende dieses heissen Sommersemesters zum Zweck seines ab irato unternommenen Vorlesungszyklus beschäftigt hat?

Erfreulich ist Thodes Versicherung, er werde sich der Phrasen und der Schlagworte enthalten. Gerade diese trennen mich von ihm: ich empfange für die Beurteilung von Kunstwerken mein Gesetz vom Kunstwerk selbst, Thode schätzt es danach ein, inwieweit es seiner vorgefassten Meinung entspricht.

Für mich giebt es gute und schlechte Kunst; ihm ersetzt das, was er für Gemüt hält, nur zu oft das mangelnde Können. Daher weise ich die Lobsprüche, die Herr Thode mir als Künstler erteilt, auf das ernsteste zurück."

❋

Einen Tag später brachte die Frankfurter Zeitung: „den Fall Böcklin" von J. Meier-Graefe mit folgender Notiz der Redaktion: nun auch noch der intellektuelle *Urheber* der an dieser Stelle geführten kunsthistorischen Kontroverse zum Wort gelangt ist, möchten wir die Auseinandersetzungen, soweit die „Frankfurter Zeitung" ihren Sprechsaal bildet, als abgeschlossen betrachten. Bei einer Polemik weiss man in der Regel, von wo sie ausgeht aber niemals, wohin sie führt. Wir versuchten, ihren Weg einigermassen abzustecken, indem wir Mitarbeiter, Kunsthistoriker und Künstler, die in die Debatte einzugreifen wünschten, von dieser fernhielten; nur die Hauptbeteiligten sollten hier das Recht der Meinungsäusserung haben. Dass es bei einem Streit über Fragen der Ästhetik nicht ohne *starke* Worte abgeht, zeigt auch das Votum J. Meier-Graefes, aber gerade von ihm hätten wir erwartet, dass er sich die französischen Gelehrten und Autoren zum Muster nehmen würde, sie, die in der Kunst, einander höflich grobzukommen, anerkannte Meister sind.

„*Liebermann* weist mir in seiner Entgegnung in der „Frankfurter Zeitung" v. 21. Juli auf den Aufsatz Hans *Thomas* die Antwort auf die gegen mich gerichteten Angriffe zu, und mein Schweigen auf dieses öffentliche Monitum könnte übel ausgelegt werden. Deshalb wäre ich Ihnen, Herr Redakteur, für die Veröffentlichung der folgenden Zeilen dankbar.

Liebermanns Entgegnung auf das Colleg *Thodes*, namentlich die Heranziehung *Wickhoffs* war ungeschickt, nicht weil das Urteil des wiener Kunsthistorikers der Überzeugungskraft mangelt, sondern, weil diese Zeugenschaft den Fall einschränkte und die grössten Blössen Thodes ausser acht liess. Über die wissenschaftliche Potenz Thodes dürfte nicht viel Neues zu sagen sein; was hier zuerst in Frage steht, ist der moralische Wert des Mannes. Um diesen festzustellen, genügen die von Thode allein gelieferten Thatsachen. Ich habe im *„Fall Böcklin"* kein Schlagwort formuliert, sondern mit ausschliesslich wissenschaftlichen Mitteln versucht, die Behauptung zu erweisen, dass Böcklins Bilder nicht zu den Werken gerechnet werden können, die wir als Kunst schätzen. Ist diese Behauptung richtig, so wird bei der Bedeutung Böcklins für die deutsche Kunstanschauung und bei der Analogie dieses Falls mit vielen anderen Fällen die Schwäche dieser Anschauung bewiesen, eine Schwäche, in der ich den wesentlichen Grund des Niedergangs der deutschen Kunst sehe. Diese Frage ist wichtig genug, um das Interesse eines Professors der Kunstgeschichte zu erwecken, und Thode konnte der Wissenschaft mit einem ernsthaften Colleg über dieses Problem einen Dienst erweisen, indem er entweder die Schwäche oder die Stärke meiner Argumente sehen liess, mich widerlegte oder bestätigte. Diese sehr zahlreichen Argumente liegen in meinem Buche vor den Augen jedes ehrlichen und gebildeten Menschen klar zutage. Sie bestehen aus streng gesonderten Wegen,

die aus der ästhetischen und entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung der Kunst abgeleitet wurden. Ich habe für den Fall Böcklin keine besonderen Gesetze erfunden, sondern den Komplex von Erfahrungen benutzt, den uns einerseits die grossen Perioden der Malerei vom 16. bis 19. Jahrhundert, andrerseits die Kenntnis der in der ganzen Kunst von den frühesten Zeiten an wirksamen Faktoren erschlossen haben. Es wurde nicht etwa mit Erscheinungen einer zeitlich oder räumlich beschränkten Epoche operiert; der Vergleich mit der französischen Kunst oder der Impressionisten insbesondere wurde überhaupt nicht gezogen.

Nichts zwang Herrn Thode, in einem beliebigen Colleg über moderne Kunst mit gleichen Erfahrungswegen zu arbeiten. Das ist eine Frage des Intellekts. Las er aber, um, wie er ausdrücklich gesagt hat, meine Bücher zu widerlegen, so hatte er auf meine Argumente einzugehen, umsomehr als er der von mir vertretenen Anschauung, wenn nicht „infamierende Beweggründe", wie Liebermann es nennt, so mindestens unsachliche, kunstfeindliche und unpatriotische Intentionen unterschob und daher den Autor der zu widerlegenden Bücher verdächtigte. Das ist eine Frage der Moral. In dasselbe Gebiet gehört die Wortklauberei, mit der versucht wurde, Liebermanns Angriff auf den hinlänglich feststehenden Sinn der Darlegungen Thodes abzuschwächen. Indem Thode auch nicht im geringsten eine sachliche Widerlegung versuchte, machte er sich einer intellektuellen Unehrlichkeit schuldig. Wenn jemand in einem anderen nicht so „idealen" Beruf das gleiche thäte, würde er sich die Missbilligung jedes anständigen Menschen zuziehen und genötigt sein, sein Tun und Treiben vor einem strengeren Auditorium als der Zuhörerschaft junger Studenten und Dilettanten zu verantworten. Der Angriff war umsoweniger korrekt, als er sich gegen ein dem Publikum so gut wie unbekanntes Buch richtete und mit der Thatsache spekulierte, dass man in Deutschland jedem ernsten Studium die Rednerphrase vorzieht. Die Hörer und Leser Thodes, die meine Argumente nicht kennen, müssen mich nach diesem Angriff und den daraus hervorgegangenen Äusserungen der Presse für ein lediglich auf Sensation gerichtetes Individuum zweifelhaften Genres halten.

Indem Hans *Thoma*, um Thode und sich selbst zu verteidigen, von meinem Buch über Böcklin wie von einer „Herausforderung" spricht, „die gerade das beste, was aus der deutschen Volksseele herausgewachsen ist, mit Füssen oder eigentlich mit Phrasen tritt", macht er sich dieselben, soeben charakterisierten Mittel zu Nutze. Ich wundere mich, dass Liebermann dies aus dem klugen Aufsatz Thomas nicht herausgelesen hat.

Liebermann verhalf Thoma durch den Angriff auf den Antisemitismus zu einer leichten Abwehr. Übrigens könnte aus dieser Parenthese Liebermanns geschlossen werden, dass ich Jude oder von jüdischer Abstammung bin; ich benutze gern die Gelegenheit, um das Gegenteil festzustellen, nicht weil ich mich nicht mit Vergnügen mit Liebermann einer Stammesgenossenschaft wüsste, sondern weil ich wenigstens dieses verwirrende Moment persönlicher Art aus der Diskussion ausscheiden möchte. Thatsächlich hatte Liebermann mit seinem vorschnellen Hinweis auf politische Dinge den richtigen Instinkt. Denn es handelt sich hier wirklich nicht um eine Doktorfrage, sondern in letzter Instanz um zwei *Weltanschauungen*, die sich so gegenüberstehen, wie der Glauben an die Unterscheidung des Menschlichen nach Religionen und die Aufklärung, die uns seit einigen hundert Jahren die Früchte der Kultur beschert. Die Klärung des Falles Böcklin könnte zu einer Entscheidung des Kampfes beitragen. Der nicht alleinstehende Versuch Thodes und Thomas, die Klärung zu verhindern, dient einer begrenzten Glaubenssache und persönlichem Vorteil und ist daher verständlich, scheint mir aber im Interesse keines Standpunktes allgemeinen Nutzens zu liegen."

❁

Die süddeutschen Monatshefte brachten aus der Feder von Karl Voll einen Aufsatz über Holbeins Schatzmeister in Verbindung mit dem Buche Meier-Graefes; wir bringen in unserer nächsten Nummer diesen Aufsatz zum Abdruck in Verbindung mit der Antwort Meier-Graefes. H.

KUNSTGEWERBE

Die Innenräume auf der diesjährigen berliner Kunstausstellung streben in richtiger Erkenntnis überwiegend danach mehr Wohnräume darzustellen als dekorative Ausstellungs-Interieure.

Schon die hübsche Gesamtanlage zeigt das. Sie zieht sich um einen zierlichen Gartenplatz im biedermeierlichen Almanach-Stil herum, sodass die Sprossenfenster der Zimmer einen hellen Ausblick auf weiss-grünes Staketwerk und preziöse Bänkchen haben. Von den Räumen ist der beachtenswerteste und gelungenste das Zimmer eines Jagdfreundes, das von Freiherrn von Hornstein komponiert wurde.

Es betont das an sich sehr sympathische Prinzip, den Raum in kleine Isolierräume zu verlegen, vielleicht etwas übertrieben. Ja, es kommt dem Kabinett particulier-System nahe, wenn eine Divankoje sogar mit diskretem Vorhang versehen wird. Aber die Regie dieser vielfach geteilten Bühne ist doch sehr sicher und gebrauchsüberlegt geführt. Vortrefflich sind Wand und Decke behandelt; als Paneelbespannung dient mattgrauer Rupfen, in breite schwarze Rahmenleisten gespannt, darüber bleibt die Wand weiss als wirkungsvoller Hintergrund für Geweihe und ausgebalgte Wildköpfe. Und korrespondierend mit der Wand wird die weisse Decke von schwarzem kräftigen Zeichenwerk gefeldert.

Gut ist auch, wie die raumbildenden Funktionen von den Möbeln übernommen werden, wie die Schränke links und rechts vom Kaminplatz mit doppelseitigen Regal- und Fächerabteilen geschützte Ecken herausschneiden und nicht nur als Schränke, sondern zugleich als Innenarchitektur dienen.

Gleichgültiger sind die anderen Zimmer. Der Empfangsraum von Anton Huber ist in der Gliederung frostig und der Intarsiaschmuck der Möbel, hellgrün und rot, wirkt unangenehm. Unangenehm auch die geschnitzte Fratzenschneiderei als Ornament der Schrankthüren.

Eine etwas bescheidene Stiletude in der Alt-Weimarer Art oder in Ludwig Richterscher oder Schwindscher Manier stellt das Jungfern-Stübchen von Altherr dar.

Aber es gelang nicht, den Stil mit inniger erlebter Atmosphäre zu erfüllen.

Besser glückte dem gleichen Altherr ein heiterer schattenkühler Sommerraum, ein Rondell, dem Garten benachbart, mit Kuppel, aus der die elektrischen Leuchter wie zierliche Lampignons hängen, mit grünberankten weissen Wänden, mit roten hellbeflochtenen Sesseln. Noch eine Komposition bleibt übrig, Arthur Biberfelds Landhausdekoration.

Sie wäre in ihrem amusanten Serenissimusstil, mit der herzförmig gemusterten Tapete, den blauen Möbeln mit rosa Sprossenwerk, dem Guirlanden- und Bänderzierrat der Decke, dem schweifigen Bett, eine glänzende Dekoration zu einem Gustav Wiedschen galanten Zwischenspiel oder zu Pauls Doppelgängerkomödie. Die Ornamental-Ironie Thomas Theodor Heinescher Interieur-Zeichnungen ist hier gegenständlich geworden. Aber Biberfeld scheint das durchaus nicht als Theaterdekoration gedacht zu haben, sondern als ganz ernstgemeinte Heimstätte für Menschen. Wir nehmen ihn also, wie er es wünscht, ernst und missbilligen ihn.

F. P.

AUS PARIS.

Albert Besnard hat vor Schluss der Saison noch eine Gesamtausstellung bei George Petit veranstaltet. Man tritt ein, ist von Glanz und Reichtum und Fülle umgeben. Und mählich spürt man eine leise Unechtheit dahinter, und mählich gelangt man zu der Erkenntnis, wie sehr das alles Arrangement ist. Arrangement in jedem Bilde, Arrangement von Bild zu Bild. Eine wunderbare Geschicklichkeit, eine Flottheit, ein Handgelenk, unvergleichlich fast, eine charmante Mache, eine brillante, rasche Sicherheit und eine geradezu fabelhafte Modernität. Aber es fehlt das Quelleigene. Es geht einem immer mehr und mehr das Imitatorische auf. Und auf einmal weiss man, dass man Albert Besnard als Initiator einfach nicht gelten lassen kann. Aber als Franzose gilt er ganz. — Ich glaube, man könnte eine Geschichte der französischen Malerei der letzten Jahrzehnte nur mit Besnard illustrieren. Sie wäre dann ziemlich richtig illustriert, aber nirgends echt. Und in ein paar Jahren könnten alle diese Bilder als Falsation wirken, in ihren rein malerischen Qualitäten von der letzten Verwendung des Schwarz bis zu den rauschendsten Farbenzusammenklängen, vom verklingenden Blassblau auf Weiss und Grau bis zum tönenden Rot und durchdringenden Grün und den lichten Schwingungen des Violett; in ihrem Inhalt: von dem sachlichen, ein wenig genrehaften Porträt mit dem Einschlag ancien régime bis zur freien impressionistischen Scene und der Stimmung des Interieur, dem symbolistischen Vorgang, dem dekorativen Bildausschnitt und den momentanen, flimmernden und überraschenden Lichtwirkungen. Besnard ist immer wie die Anderen, aber er ist ihnen nie ganz gleich. Nie so ursprünglich, nie bis zur äussersten Konsequenz. Aber anscheinend immer weiter, flüssiger, verarbeiteter, nützender, wirkender. Im Grunde immer schwächer, ist seine Wirkung stärker, oder richtiger: frappierender, im Momente überredender. Aber nur dieser Moment gehört Besnard ganz, das Andere wird von den Anderen unerbittlich zurückgefordert, und ihm bleibt die Virtuosität, die Modernität, ein feiner Sinn, eine rasche Aufnahmefähigkeit. Besnard ist ein Mitschreitender, kein Vorschreiter. Was täuscht, ist, dass er sich am äussersten Flügel hält. Und hier hält er sich, mit seinem eminenten Fleisse, mit seiner brillanten Begabung, mit seinem sensiblen Eklektizismus und seinem spielend malerisch-vermittelnden Sinn. Noch eines — wenn man dem *Maler* nachspürt: es löst sich einem alles malerisch-materiell auf. Nicht dass eine Materialwirkung sich vordrängte, nein, aber man sieht das Warum. Man sieht wie das Warum das Beherrschende wird, wie es beherrschend in seinem Materiellen bleibt und nicht am Ende durchgeistigt wird. Man sieht auf einmal alles nur auf die Farben hin an: ein Grauschimmel steht vor einem grünen Gehölz, man geht einfach der Schatten- und Reflexwirkung dieses Grün nach. Die Prinzessin Mathilde sitzt ganz in Rot im Scheine der Lampe. Das Bühnenbild der Réjane, das Porträt der Madame Besnard in Schwarz mit dem Puder des Fleisches, etc. Man wird eine farbige Auflösung des Gehaltes nicht mehr los. Man spürt die Palette. Man lebt sich nicht in die vom Maler durchlebten Harmonien ein, in ihre malerische Verinnerlichung, man verliert sich nicht in ein „Geschaffenes", man geniesst ein Arrangement, das einem als solches bewusst bleibt. Bewusst auf einer Höhe der Künstlerschaft, dass man sichs am liebsten nicht eingestehen möchte. Und so ist Besnard, so denkt man an ihn zurück: er ist verführerisch, er hat alle Malerwollüste — aber er hat nicht die eine grosse Wollust, die den grossen Maler macht.

Wilhelm Holzamer

DRITTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 27. AUGUST. AUSGABE AM ACHTEN SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTFÜNF
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

